

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ISAC DANIEL SANTANA

A PRESENÇA DOS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM NA WEB

Belo Horizonte

2022

ISAC DANIEL SANTANA

A PRESENÇA DOS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM NA WEB

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção do conhecimento.

Orientador: Ana Cecília Nascimento Rocha Veiga

BELO HORIZONTE

2022

S232p

Santana, Isac Daniel.

A presença dos museus da imagem e do som na Web [recurso eletrônico] / Isac Daniel Santana. - 2022.

1 recurso online (142 f. : il., color.) : pdf.

Orientadora: Ana Cecília Nascimento Rocha Vaiga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 127-133.

Apêndice: f. 134-142.

Exigência do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Museus virtuais - Teses. 3. Museus - Inovações tecnológicas - Teses. 4. Recursos audiovisuais - Teses - Teses. I. Veiga, Ana Cecília Rocha. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação. III. Título.

CDU 069

Ficha catalográfica. Vanessa Marta de Jesus - CRB/6-2419

Biblioteca Profª Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Às 14:30 horas do dia 29 de novembro de 2022, por videoconferência - plataforma Jitsi Meet, realizou-se a sessão pública para a defesa da dissertação de **Isac Daniel Santana**. A presidência da sessão coube a Ana Cecília Nascimento Rocha Veiga - orientadora. Inicialmente, a presidente fez a apresentação da Comissão Examinadora assim constituída: Dra. Soraia Nogueira Garabini (PBH), Prof. Luiz Henrique Assis Garcia (ECI/UFMG), e Ana Cecília Nascimento Rocha Veiga - orientadora (ECI/UFMG). Em seguida, o candidato fez a apresentação do trabalho que constitui sua dissertação de Mestrado, intitulada: "*A Presença dos Museus da Imagem e do Som na Web*". Seguiu-se a arguição pelos examinadores e logo após, a Comissão reuniu-se, sem a presença do candidato e do público e decidiu considerar aprovada a dissertação de Mestrado, com as correções sugeridas pela banca, a serem avaliadas pelos membros após a melhoria e finalização do trabalho. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata que, depois de lida, se aprovada, será assinada pela Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 29 de novembro de 2022.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cecília Nascimento Rocha Veiga, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2022, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Henrique Assis Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2022, às 20:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Soraia Nogueira Garabini, Usuário Externo**, em 30/11/2022, às 14:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1920847** e o código CRC **CF95E56E**.

Agradecimentos

É muito satisfatório poder finalizar este trabalho. O caminho foi longo e árduo, mas muito bem acompanhado, e tenho como obrigação agradecer as pessoas que me fizeram perceber que eu não estava caminhando sozinho.

Em primeiro lugar agradeço a minha orientadora Ana Cecília por toda atenção e preocupação que demonstrou comigo durante esse período, me senti muito bem acolhido e consegui evoluir muito como pesquisador sendo seu orientando. Ao professor Luiz Henrique Assis Garcia, que tenho orgulho de dizer que foi meu professor durante a minha graduação de museologia e agora trouxe contribuições riquíssimas como membro das bancas dessa dissertação. Agradeço a Soraia Nogueira Garabini (MIS-BH), por ter aceitado participar desta banca e trazer a sua visão como profissional que trabalha e conhece o dia a dia dos Museus Da Imagem e do Som.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCI-UFMG), onde esta pesquisa tomou curso. A todos os profissionais dos MISes que responderam ao questionário on-line e repassaram informações indispensáveis para a realização desta pesquisa.

Aos meus amigos, alguns ainda pertos, outros já estão longe, mas que me apoiaram cada um com suas formas de demonstração de amor e carinho. Vocês me ajudaram a continuar sonhando e o apoio de vocês está presente em cada página desse trabalho: Thomas, Mia, Paty, Jéssica, Yuri, Paulo, MuMU, Alê, Bruna.

Ao meu grande amor Ana Raquel, obrigado pelo seu apoio incondicional, por me ajudar a perceber por várias vezes que eu não estava caminhando sozinho, por ter sido minha companheira por todo esse tempo. Caminhar do seu lado deixou a trilha mais leve, obrigado por fazer parte da minha vida.

*“Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada e um barco que veleje
Que veleje nesse info-mar...”*

(Gilberto Gil. Pela Internet, 1996)

RESUMO

Esta dissertação objetiva compreender como os Museus da Imagem e do Som (MISes) estão implementando e gerindo a sua presença na Web, destacando as ações de difusão dos acervos audiovisuais digitais. Empreendemos reflexões sobre memória e o patrimônio audiovisual brasileiro, bem como o impacto que a revolução digital provocou nos museus com esta tipologia. Dentro deste cenário, objetivamos identificar a relação dos MISes com os ambientes on-line, avaliando a difusão dos acervos digitalizados e nativo digitais por meio de plataformas próprias, como websites, ou comerciais, como as redes sociais. Os recursos metodológicos foram a revisão bibliográfica, coleta ativa de dados e questionários on-line. Os resultados apontam para usos menos estruturados de divulgação deste acervo, concentrando-se mais em redes sociais e menos em recursos cuja recuperação da informação seja mais profissional e efetiva, como os repositórios digitais. As ações on-line foram diversificadas, indo desde *web rádio* a *tour* virtuais. Esperamos que este trabalho possa servir de subsídio decisório para os profissionais do campo museal, tanto por meio das lacunas que identifica, quanto pelas boas práticas que destaca, que podem servir de inspiração na gestão e na preservação do nosso precioso patrimônio audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: museus da imagem e do som, patrimônio audiovisual, gestão de acervos digitais, websites, redes sociais.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand how the Museums of Image and Sound (MISes) are implementing and managing their presence on the Web, highlighting the actions of dissemination of digital audiovisual collections. We undertake reflections on memory and the Brazilian audiovisual heritage, as well as the impact that the digital revolution has caused in museums with this typology. Within this scenario, we aimed to identify the relationship between MISes and online environments, evaluating the diffusion of digitalized and native digital collections through their own platforms, such as websites, or commercial ones, such as social networks. The methodological resources were bibliographic review, active data collection, and online questionnaires. The results point to less structured uses of dissemination of this collection, focusing more on social networks and less on resources whose information retrieval is more professional and effective, such as digital repositories. The online actions were diversified, ranging from web radio to virtual tours. We hope that this work can serve as a decision-making subsidy for professionals in the museum field, both through the gaps it identifies and the good practices it highlights, which can serve as inspiration in the management and preservation of our precious Brazilian audiovisual heritage.

Keywords: *image and sound museums, audiovisual heritage, digital collection management, websites, social networks*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Distribuição geográfica dos Museus da Imagem e do Som.....	68
Figura 2 - Conteúdo da Matriz de Análise identificado nos Websites dos MISes	77
Figura 3 - Página do Website MIS-SP em 2010.....	78
Figura 4 – Página do Website MIS-SP em 2022.....	79
Figura 5 – Rodapé do Website MIS-SP em 2022.....	79
Figura 6 – Página da entrevista de José Maria Rodrigues e Wadih Assad Coury no acervo no Website do MIS-SP.	81
Figura 7 - Páginas das exposições virtuais no site do MIS-SP	82
Figura 8 - Página da exposição “Cinema paulista nos anos 70” no Google Arts & Culture.....	83
Figura 9 – Página do Tour Virtual da exposição “Portinari para todos”	84
Figura 10 – Site do MIS-RJ em 23 de setembro de 2001	85
Figura 11 – Site do MIS-RJ em 08 de outubro de 2003	86
Figura 12 – Site do MIS-RJ em 28 de julho de 2011	87
Figura 13 – Site do MIS-RH em 27 de maio 2017	88
Figura 14 – Versão atual do Site do MIS-RJ em 2022	88
Figura 15 – Site do MIS-RJ em 24 de outubro de 2015	89
Figura 16 – Site da rádio web MIS-RJ.....	90
Figura 17 – Rádio a pilha RCA, presente de Carmem Miranda para Almirante	92
Figura 18 – Site do MIS-PR em abril de 2016	93
Figura 19 – Página da exposição virtual “As Histórias que o museu conta”, MIS-PR.....	95
Figura 20 – Seção da coleção Freitas Neto no Website do MIS-Alagoas.....	96
Figura 21 – Conteúdo da Matriz de Análise identificado nos Websites de terceiros.....	97
Figura 22 – Visão 3D do MIS-BH	98
Figura 23 – Presença dos MISes em Redes Sociais e plataformas de streaming.....	100
Figura 24 – Conteúdo das publicações no Instagram e Facebook do MIS-RJ	101
Figura 25 – Publicação realizada em outubro de 2022 no Instagram e Facebook do MIS-RJ sobre o músico Orlando Silva.....	102
Figura 26 – Publicação realizada em outubro de 2022 na série de homenagens aos 50 anos do clube da esquina.....	103
Figura 27 - Página do acervo audiovisual do MIS-RJ criada com o Tainacan.....	104
Figura 28 – Postagem de lançamento da programação “Partituras do MIS” da Web Rádio MIS-RJ	106
Figura 29 – Representação das 50 primeiras postagens no Instagram do MIS-RJ no início da pandemia de COVID-19.....	107
Figura 30 – Postagem sobre o bar Sovaco da Cobra, para a série “Partituras do MIS” da Web Rádio MIS-RJ.....	109
Figura 31 – Conteúdo das publicações no Instagram e Facebook do MIS-Campinas.....	110

Figura 32 – Postagem com a programação do Cinemis	111
Figura 33 – Conteúdo das publicações no Instagram e Facebook do MIS-SP	112
Figura 34 – Representação das 50 primeiras postagens no Instagram do MIS-SP no início da pandemia de COVID-19.....	113
Figura 35 – Tipologia de acervo presente nos MISes que responderam os formulários.....	117
Figura 36 – Acervo digitalizado e nato digital presente nos MISes respondentes.	118
Figura 37 – Presença dos MISes na WEB	121

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Mapeamento da Presença On-line dos Mises na Web	72
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Lista dos Museus da Imagem e do Som cadastrados na plataforma Museusbr.....	67
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS

APCBH	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
BEG	Banco do Estado da Guanabara
CTDAIS	Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros
CTDAISM	Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MIS	Museu da Imagem e do Som
MIS Araxá	Museu da Imagem e do Som de Araxá
MIS Balneário Camboriú	Museu da Imagem e do Som de Balneário Camboriú
MIS Campinas	Museu da Imagem e do Som de Campinas
MIS Cine Santa Tereza	Museu da Imagem e do Som Cine Santa Tereza
MIS Cristais Paulista	Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista
MIS Santa Fé do Sul	Museu da Imagem e do Som de Santa Fé do Sul
MIS São Mateus	Museu da Imagem e do Som de São Mateus
MISA	Museu da Imagem e do Som de Alagoas
MIS-AP	Museu da Imagem e do Som do Amapá
MIS-BH	Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte
MIS-BH	Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte
MIS-CE	Museu da Imagem e do Som do Ceará
MISes	Museus da Imagem e do Som
MIS-PA	Museu da Imagem e do Som do Pará
MIS-PR	Museu da Imagem e do Som do Paraná
MIS-RJ	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MIS-SC	Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina
MIS-SP	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
MISTAU	Museu da Imagem e do Som de Taubaté

ONU	Organização das Nações Unidas (ONU)
ReNIM	Rede Nacional de Identificação de Museus
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TI	Tecnologia da Informação
TIC	tecnologias de informação e comunicação
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 JUSTIFICATIVA E PROBLEMA	16
1.2 OBJETIVOS	17
1.2.1 Objetivo geral	17
1.2.2 Objetivos específicos	17
1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	18
2 MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E O AUDIOVISUAL	19
2.1 PATRIMÔNIO E MEMÓRIA	19
2.2 PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL.....	27
2.2.1 Definições para documentos Audiovisuais	27
2.2.2 Audiovisual como forma de registro do patrimônio cultural	30
2.3 OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM E SUA RELAÇÃO COM O PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL.	37
3 A ERA DO DIGITAL	48
3.1 AUDIOVISUAL EM FORMATO DIGITAL	48
3.2 O ADVENTO DA INTERNET E TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO DIGITAL	54
4 METODOLOGIA	62
5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS	67
5.1 MAPEAMENTO DA PRESENÇA DOS MIS NA WEB	70
5.2 WEBSITES E BLOGS	74
5.2.1 Website do Museu da Imagem e do Som de São Paulo	77
5.2.2 Website do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.....	85
5.2.3 Museu da Imagem e do Som do Paraná	93
5.2.4 Museu da Imagem e do Som de Alagoas.....	96
5.3 OS WEBSITES DE TERCEIROS.....	97
5.4 REDES SOCIAIS E PLATAFORMAS DE STREAMING DE VÍDEO E ÁUDIO:.....	99
5.5 COLETA PASSIVA DE DADOS: RESULTADOS E ANÁLISES DOS QUESTIONÁRIOS	116
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	124

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO.....	134
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	142

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve como objetivo compreender como os Museus da Imagem e do Som (MISes) estão implementando e gerindo a sua presença on-line por meio da disponibilização do seu acervo na *World Wide Web* (ou simplesmente Web), destacando as ações de difusão dos acervos audiovisuais digitais.

O avanço das tecnologias digitais, a popularização da Internet e o surgimento da Web têm provocado profundas transformações em nossa sociedade, como a criação de novas formas de comunicação que alteraram a temporalidade das coisas e a remodelação da forma de produção de mídias. Estas antes possuíam suporte físico e agora são produzidas de forma digital, a exemplo das músicas, vídeos e fotografias, que podem facilmente transitar pela Web.

Essas transformações tecnológicas têm afetado também os estudos sobre a preservação do patrimônio e da memória, fazendo com que novos termos, como patrimônio digital e memória digital fossem cunhados. Esse novo modo de se relacionar com o patrimônio chega nas instituições de memória, que vão buscar novas formas de gerir seus acervos em ambientes digitais.

Os museus estão investindo cada vez mais no uso de tecnologias digitais, seja para preservar e/ou seja para divulgar seus acervos. Mello et al. (2015, p. 173) considera que “Frente às inovações tecnológicas e a necessidade de tornar a técnica fria um processo humanizado para servir ao social, os museus apreendem os recursos digitais como meio de preservação da memória patrimonial.”

A pesquisa TIC Cultura (2020), que tem como objetivo compreender a presença e a adoção das tecnologias de informação e comunicação (TIC) nos espaços culturais, apresentou os seguintes dados em relação aos museus brasileiros: 32% dos museus possuem Website Próprio, 24% usam Websites de terceiros e 56% possuem perfil em Plataforma ou rede social *on-line*, um total de 74% das instituições museológicas possui acesso à internet e 81% usam computador. Tendo em vista estes dados e o potencial dos MISes de se conectarem com seu público através da Internet, procuramos entender como isso ocorre nesta tipologia específica de museu.

Os Museus da Imagem e do Som foram os primeiros no Brasil a darem destaque para a musealização e preservação de acervos audiovisuais e atingiram sucesso de público e no meio museológico. São responsáveis por preservar a memória audiovisual brasileira, sendo que cada museu será formado por diferentes influências. Observamos que algumas dessas instituições são mais dedicadas à música, outras à TV e ao Cinema, cada uma com

suas características, constituindo coleções importantes para o entendimento da cultura Brasileira como declara Canclini.

Na verdade, o rádio, a televisão, o cinema, os vídeos e os discos tornaram-se recursos chave para a documentação e a difusão da própria cultura, para além das comunidades locais que a geraram. São, por isso, parte do nosso patrimônio, de um modo diverso do que o são as pirâmides, o centro histórico, o artesanato, mas às vezes, tão significativos quanto esses bens tradicionais: sobretudo se levarmos o importante papel de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos. (CANCLINI, 1994, p. 95).

Os MISes foram escolhidos como objeto desse estudo por possuírem majoritariamente acervos audiovisuais, um tipo de mídia que nos tempos atuais migrou quase totalmente para o formato digital. Torna-se importante, então, analisar e compreender a relação desses museus com os ambientes digitais.

Tomando como pontos chave o aumento da produção de acervos digitais e a popularização do uso Internet, temos como tema amplo de nosso estudo os acervos digitais nos MISes e sua presença na Web. As problemáticas que norteiam a pesquisa são: qual a relação do MISes com os ambientes on-line? Como esses museus estão implementando sua presença on-line a partir de seus acervos digitalizados e nativos digitais?

Mendonça (2012) constata em sua tese que a ação de comunicação que os Museus da Imagem e do Som consideram mais efetiva é através da Web, por meio de sites e redes sociais. Segundo a pesquisa da autora, do total de MISes que responderam os questionários, 92,31% utilizam comunicação virtual, através de sites e redes sociais.

A Internet também se tornou um dos meios de comunicação mais utilizados pela população Brasileira¹. Cabe a nós nessa pesquisa compreender como é feita essa interação entre acervo digital dos MISes e a Web, levando em consideração a função social dos museus, a preservação do patrimônio e da memória através do conteúdo publicado em suas plataformas digitais.

A pesquisa ocorreu em um período conturbado para o mundo devido a Pandemia do COVID-19. Para a museologia não foi diferente. Neste contexto, muitos museus propuseram-se a se reinventar na Web, o que mudou a forma de se relacionarem com esse ambiente, trazendo ainda mais desafios para a pesquisa. Em nossas análises iremos abordar posturas que os MISes tomaram, como a forma de utilizar suas redes sociais

¹ A pesquisa TIC Domicílio revela que as atividades de comunicação são as mais utilizadas na rede, dos 74% da população Brasileira que a usa Internet, 92% dos usuários enviam mensagens instantâneas, 76% se comunicam através de redes sociais e 73% fazem chamada de vídeo ou voz utilizando a Internet.

e adaptar eventos para plataformas de *streaming* de áudio e vídeo durante o período de isolamento social.

1.1 Justificativa e problema

O interesse inicial em estudar os Museus da Imagem do Som e sua relação com acervos digitais surgiu durante as disciplinas Vivência Profissional A e B do curso de Museologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizadas em 2018 e 2019.

Durante o período de quase um ano acompanhando o trabalho do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, observamos os crescentes esforços da instituição para gerir seus acervos digitais, como as discussões para a criação de novas políticas institucionais voltadas para o digital e digitalização de seus acervos. Na época, percebemos a existência de algumas dificuldades referentes a esses acervos, como a falta de espaço para armazenamento correto das mídias digitais e equipamentos para que pudessem fazer a digitalização do acervo.

Uma certeza é de que os MISes não poderão se abster de lidar com as tecnologias digitais, visto que os acervos sonoros, audiovisuais e fotográficos que estão sendo criados no tempo atual são prioritariamente natos digitais e precisam de ambientes digitais para serem manipulados. O crescimento da Web tem oferecido a esses museus novos espaços digitais para trabalharem com seus acervos.

Outros fatores, como a pandemia da COVID-19, fizeram com que os MISes tivessem que refletir sobre formas de estabelecer uma presença on-line para se conectarem com o público, já que não podiam receber visitas presenciais.

Essas observações iniciais colaboraram para formulação das seguintes problemáticas de pesquisa: Qual a relação do MISes com os ambientes on-line? Como esses museus estão implementando sua presença on-line a partir de seus acervos digitalizados e nativos digitais?

O resultado desse trabalho apresenta métodos, técnicas e as ferramentas que estão sendo utilizados pelos MISes para gestão e difusão de seu acervo museológico digital e que podem servir de inspiração para outros museus. Essa busca para compreender a relação dos Museus de Imagem e do Som com os ambientes on-line pode se tornar um material de pesquisa relevante, tanto para instituições que já possuem acervos na web e desejam inovar, quanto para aquelas que querem começar a implementar seus acervos em ambientes digitais e precisam de materiais de referência.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo geral

A nossa pesquisa teve como objetivo geral compreender como os Museus da Imagem e do Som (MISes) estão implementando e gerindo a sua presença *on-line* por meio da disponibilização do seu acervo na *World Wide Web* (ou simplesmente Web), destacando as ações de difusão dos acervos audiovisuais digitais.

1.2.2 Objetivos específicos

- 1) Definir/conceituar novas noções de patrimônio, memória digital, acervo digital.
- 2) Descrever a tipologia de acervo dos MIS e suas principais características.
- 3) Mapear os Museus da Imagem e do Som que possuem presença *on-line*. O mapeamento será feito por meio de um levantamento de dados (coleta ativa diretamente na Web), verificando quais MISes possuem websites próprios, website de terceiros e perfil em plataforma ou redes sociais.
- 4) Realizar o estudo de caso das instituições que possuem experiências bem-sucedidas. Consideramos como experiências bem-sucedidas aqueles museus que utilizam a Web para promover a difusão de acervos digitais e do patrimônio cultural através de coleções, exposições, postagens etc. Os critérios norteadores das experiências bem-sucedidas foram definidos durante a etapa de mapeamento citada no item anterior e fazem parte do estudo de caso que servirá de base para concluir as etapas posteriores.
- 5) A partir do mapeamento e posteriormente o estudo de caso com as instituições, foi realizada uma análise comparativa, com o objetivo de apresentar as ações que os museus estão realizando para preservar os acervos digitais, tendo como foco a difusão do acervo museológico na Web. As análises comparativas serviram para identificar os contextos dos museus, o que eles conseguem desenvolver com os recursos que possuem, as ferramentas, metodologias e outras ações que são utilizadas para difundir o patrimônio audiovisual na web. Entende-se que esta análise contribuirá para servir de inspiração e referência tanto para os MISes como para demais unidades de informação e cultura que possuam acervos com tipologias similares.

1.3 Estrutura da dissertação

A partir do capítulo introdutório apresentado, trazendo uma visão geral da pesquisa e nossos objetivos, partiremos para o capítulo 2, intitulado **Memória, Patrimônio e Audiovisual**. Na primeira parte do capítulo, abordamos as alterações que os conceitos de patrimônio memória e cultura sofreram ao longo do tempo, e os novos conceitos que afloraram a partir dos clássicos e se adaptaram as constantes alterações que estão acontecendo em nossa “sociedade global”. Com as expansões conceituais e as novas noções de patrimônio, entraremos na segunda parte do capítulo, onde apresentaremos a relevância que o audiovisual ganha para a preservação e registro do patrimônio cultural e as problemáticas que surgiram quando as instituições começaram a preservar esse patrimônio. E numa terceira parte do capítulo, discorreremos sobre as motivações para a criação dos primeiros museus da imagem e do som e o seu papel na preservação do patrimônio audiovisual brasileiro.

No capítulo 3, **A Era do Digital**, trataremos das tecnologias digitais e suas implicações para as instituições que possuem acervos audiovisuais. No segundo momento deste capítulo, abordaremos o surgimento da internet e como ela vai interferir na preservação do patrimônio audiovisual e o papel das instituições perante a esse mar de informações.

No que se refere ao capítulo 4, **Metodologia**, detalharemos o processo metodológico, que envolve a revisão bibliográfica, coleta ativa de dados e questionários on-line.

O capítulo 5, **Apresentação e Análise dos Resultados**. Discorre acerca dos dados obtidos na coleta ativa, através do mapeamento da presença on-line dos MISes e da análise das respostas dos questionários.

Nas **Considerações Finais**, fechamos nosso trabalho passando pela conclusão e pelas possibilidades de trabalhos futuros com esta temática.

2 MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E O AUDIOVISUAL

Antes de contextualizarmos os Museus da Imagem e do Som, a sua tipologia de acervo e a importância dessas instituições na preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, consideramos que não seríamos cuidadosos com o tema se não apresentássemos as alterações que os conceitos de patrimônio, memória e cultura sofreram ao longo do tempo. Como também os novos conceitos que afloraram a partir dos clássicos e se adaptaram as constantes alterações que estão acontecendo na nossa “sociedade global”.

Com as expansões conceituais que tomaram curso, entramos na segunda parte do capítulo intitulada “Patrimônio audiovisual”. Neste item, apresentamos a relevância dos objetos audiovisuais na preservação e registro do patrimônio cultural, o reconhecimento do audiovisual também como patrimônio e as problemáticas que surgem ao preservarmos os suportes audiovisuais.

E na terceira parte do capítulo, intitulada *Os Museus da Imagem e do Som e sua relação com o patrimônio audiovisual*, discutiremos sobre as motivações para a criação dos primeiros museus da imagem e do som, uma tipologia de museus brasileira e que num primeiro momento teria sido usada para estampar a “cara do Rio e de uma identidade nacional” para o Brasil e o mundo, mundo este que agora se encontra cada vez mais conectado pela *Web*. E da mesma forma veloz que os novos métodos de comunicação estão conectando o mundo, os desafios para se preservar acervos e inseri-los nessas novas formas de comunicação também aumentam.

2.1 Patrimônio e memória

As definições de patrimônio e memória foram se ampliando e ganhando diversos significados devido a suas transformações ao longo dos anos. Nos tempos atuais, temos uma multiplicidade de sentidos e significados para estes termos, que podem continuar se resignificando ao acompanharem novos fenômenos culturais dentro da sociedade.

No meio popular, a imagem que a palavra patrimônio evoca está quase sempre relacionada a monumentos antigos ou excepcionais e que deveriam ser preservados (FONSECA, 2003). Embora essa premissa tenha sido consagrada no mundo ocidental e espalhada para outros lugares, essa noção de patrimônio não conseguia abrigar as transformações e necessidades sociais e a palavra patrimônio foi então ganhando novos sentidos.

Autores como Castriota (2009) e Choay (2001) trazem contribuições importantes para se entender as dinâmicas do campo patrimonial e como foram surgindo essas novas relações e reivindicações da sociedade com o patrimônio e a cultura.

Castriota (2009) discorre que, originalmente no direito romano antigo, patrimônio ou também “herança do pai” se referia a um conjunto de bens com valor econômico, no qual em uma família tinha um detentor que ficava responsável por passar os bens para a geração posterior. Essa primeira noção era mais individual, ligada a um grupo específico, detentor de bens. Segundo o autor, com o tempo:

O uso desse termo sofre uma ampliação e um deslocamento, sendo hoje utilizado em uma série de expressões como ‘patrimônio arquitetônico’, ‘patrimônio cultural’, e mesmo ‘patrimônio natural’, que abrange uma gama de fenômenos muito mais ampla que a inicial. (CASTRIOTA, 2009, p. 84).

É no mundo ocidental que o termo patrimônio ganhou um novo uso para além da noção de conjunto de bens com valor econômico do campo privado. Nesse momento, o termo vai acolher os bens comuns ou que representam algo importante para algum grupo, de modo com que demandam preservação. Essa nova visão atrela-se à ideia de memória coletiva, pertencimento a um grupo, o fortalecimento de identidade nacional e se torna um objeto de poder nas mãos daqueles que escolhem os monumentos e memórias que devem ser preservadas.

Essa noção de patrimônio começa a aparecer e ganhar força durante a Revolução Francesa. Nesse período, houve um início de destruição e depredação de bens imóveis e obras de arte pertencentes ao clero e a nobreza. Então, alguns intelectuais começaram a intervir e argumentar que nem tudo deveria ser destruído, para que a memória do que se passou não se perdesse. Esse fato vai ajudar a construir novos sentidos para a categoria patrimônio no ocidente, a criação de legislações para proteção desse patrimônio, que fica atrelado a bens arquitetônicos, memória das elites e construção de um patrimônio nacional.

Do século XVIII até o século XIX, os países europeus criaram instrumentos para a seleção, a salvaguarda e a conservação de seus patrimônios nacionais, compostos de objetos de arte e edificações estreitamente relacionadas à concepção de monumento histórico, aos ideais renascentistas de arte e beleza e aos conceitos de grandeza e excepcionalidade. (SANT’ANNA, 2003). É importante ressaltar que o monumento histórico apresentado nesse contexto vai se diferenciar do sentido original de “monumento”, como descreve Castriota:

Assim, como observam Riegl e Choay, o “monumento” em seu sentido original, antropológico, vai ser uma espécie de “universal cultural”, existindo em praticamente todas as culturas: originado do latim *monere* (“advertir”, “lembrar”), o *monumentum* não pretende apresentar de forma neutra uma informação, mas, muito mais, “trazer à lembrança alguma coisa”, “tocar pela emoção, uma memória viva”. Como consequência, seria possível chamar de monumento, “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, p. 18). Com isso, o monumento seria sempre “intencionado” (*gewollte*) e sempre pensado sob a égide do “tempo cíclico”, no qual, como nos lembra Octavio Paz, o passado pode ser re-vivido, reaparecendo ao ser invocado pela memória coletiva. (CASTRIOTA, 2009, p. 62)

O autor aponta que quando a Europa entra na modernidade, observa-se a extinção progressiva da função memorial do monumento pela substituição da noção europeia de “monumento histórico”. Para Castriota (2009), essa expressão, contrariamente ao monumento, vai estar ligado à ideia do tempo histórico, linear e irreversível.

Os caminhos que o termo patrimônio percorreu durante a Revolução Francesa, fortaleceram a ideia de um patrimônio da nação que se espalhou por vários países da Europa. Esse conceito de patrimônio subsidiou a criação de políticas de patrimônio que consagraram a ideia de monumento histórico e artístico se referindo aos grandes monumentos do passado. Gonçalves (2005) diz que são muitos os estudos que afirmam que a categoria *patrimônio* foi constituída no século XVIII, junto com processos de formação dos estados nacionais, mas ele traz um alerta importante para essa categoria. Segundo o autor, essa ideia não é incorreta, mas:

omite-se, no entanto, o seu caráter milenar e sua ampla distribuição geográfica. Ela não é simplesmente uma invenção estritamente moderna. Está presente no mundo clássico, na Idade Média e a modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos que ela veio a assumir (Fumaroli, 1997, p. 101-116). Podemos dizer que, enquanto uma categoria de pensamento, ela se faz presente mesmo nas chamadas “culturas primitivas”. Estamos provavelmente diante de uma categoria extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana. (GONÇALVES, 2005, p. 17).

A categoria de patrimônio que foi constituída no século XVIII, fundada nas práticas de conservação dos objetos e na sua autenticidade, não estava perto de comportar as demandas que iriam eclodir em diversos grupos sociais, espalhados pelo mundo. Preocupações como os efeitos da globalização e perseguições a grupos étnicos potencializaram esses debates. Foram necessários muitos movimentos de diversos grupos para que as demandas do que eles consideram importantes como patrimônio fossem inseridas em debates globais.

Um evento que é considerado como um marco para a ampliação dos debates sobre termo patrimônio acontece com o fim da Segunda Guerra Mundial, no qual surgiu um intenso período de reflexão internacional e contestação das ideias de nacionalidade pregadas pelo fascismo e nazismo. Nesse período, surgiram organizações importantes também para o debate sobre o patrimônio como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Em 1972, a UNESCO vai criar as suas primeiras diretrizes ligadas diretamente para a proteção do patrimônio cultural, adotando a “convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural” no qual o patrimônio cultural ficou definido da seguinte maneira:

Para fins da presente Convenção serão considerados como patrimônio cultural:

Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os conjuntos. – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os locais de interesse. – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. (UNESCO, 1972).

Nessa época, a UNESCO desempenhou um importante papel para fortalecer as políticas de patrimônio de diversos países, como incluir o meio ambiente em seu texto. Contudo, um problema que ainda estava presente nessas políticas era que as suas definições de patrimônio continuavam ligadas apenas ao bem material e acabava monopolizando os debates dentro do campo patrimonial. Dessa forma, os incentivos ficavam sempre centrados num conjunto específico de patrimônio cultural, seguindo com a mesma lógica do conceito de patrimônio ocidental, excluindo outras manifestações culturais. Os conceitos de patrimônio só vão incorporar novos elementos quando as reflexões de países asiáticos e em desenvolvimento começam a ganhar atenção no cenário global. SANT'ANNA vai considerar que:

somente com a grande expansão cronológica, tipológica e geográfica que o campo do patrimônio sofreu após a 2ª Guerra Mundial é que processos e práticas culturais começaram lentamente a ser vistos como bens patrimoniais em si, sem necessidade da mediação de objetos, isto é, sem que objetos fossem chamados a reificá-los ou representá-los.” Essa nova percepção não surgiu, contudo, de uma reflexão europeia e ocidental, mas da prática de preservação oriunda de países asiáticos e do chamado Terceiro Mundo, cujo patrimônio em grande parte, é constituído de criações populares anônimas, não tão importantes por sua materialidade, mas pelo

fato de serem expressões de conhecimentos, práticas processos culturais, bem como de um modo específico de relacionamento com o meio ambiente. (SANT'ANNA, 2003, p.51-52).

A noção de patrimônio cultural, então, começou a se ampliar com as contribuições de diversos grupos, que antes mesmo da criação da UNESCO já discutiam sobre a importância da cultura de seus povos para a identidade nacional. Castriota nos traz que uma boa parte dessa expansão se deve ao trabalho da Antropologia, que alimenta com novos elementos o conceito de patrimônio cultural.

[...] nele integra os aportes de grupos e segmentos sociais que se encontravam à margem da história e da cultura dominante. Nesse processo, a noção de cultura deixa de se relacionar exclusivamente com a chamada cultura erudita, passando a englobar também as manifestações populares e a moderna cultura de massa. (CASTRIOTA, 2009, p. 85).

Nesse sentido, as memórias culturais e sociais de diversos grupos vão se inserir nos debates para a construção de novos sentidos que a expressão patrimônio cultural vai tomar. Das fases pela qual passou o contexto de patrimônio, é essa expansão de patrimônio cultural englobando manifestações populares e a cultura de massa, que ganha interesse coletivo. Vai ser nesse contexto de superação da visão de cultura como um “conjunto de coisas” que ela passa a ser trabalhada como “um processo, focalizando-se a questão – imaterial – da formação do significado” (CASTRIOTA, 2009, p. 85). Diante dos locais e objetos, agora dotados de novos significados, que os métodos já consagrados como o tombamento passam a transparecer limitações.

Ao trazer a noção de imaterial, não podemos cair em uma simples dicotomia que separa o material e o processual, aqui os processos se fazem de forma muito mais complexa e multidisciplinar, as dimensões material e simbólica se complementam e se atualizam. Maria Fonseca vai exemplificar muito bem essa noção de relação entre o material e imaterial ao discorrer acerca da arte dos repentistas.

Talvez o melhor exemplo para ilustrar a especificidade do que se está entendendo por patrimônio imaterial – e assim diferenciá-lo, para fins de preservação do chamado patrimônio material – seja a arte dos repentistas. Embora a presença física dos cantadores e de seus instrumentos seja imprescindível para a realização do repente, é a capacidade de os atores utilizarem, de improviso, as técnicas de composição dos versos, assim como sua agilidade, como interlocutores, em responder à fala anterior, que produz, a cada “performance”, um repente diferente. Nesse caso, estamos no domínio absoluto do aqui e agora, tampouco sem possibilidade, a não ser por meio de algum registro audiovisual, de perpetuar esse momento. (FONSECA, 2003, p.66).

Para a autora, essa forma de se olhar para o patrimônio evidencia um aspecto que a prática atual dos monumentos estava ocultando, que o patrimônio cultural é formado por práticas culturais. Temos exemplos como o Japão que, em 1950, antes mesmo desses debates fazerem parte dos discursos da UNESCO, incorporou políticas nacionais de preservação do patrimônio cultural dando incentivo e apoio para “pessoas e grupos que mantêm as tradições cênicas, plásticas, ritualísticas e técnicas que compõem esse patrimônio” (SANT’ANNA, 2009).

No Brasil, as discussões começaram a ganhar mais espaço nas décadas de 1920 e 1930. Observamos nesse período iniciativas importantes para a expansão do que era considerado como cultura nacional, que serviram de subsídio para a criação de políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural. Durante esse período, podemos ressaltar as iniciativas de Mario de Andrade, que procurou construir uma imagem da cultura brasileira. Por meio de suas viagens pelo Brasil, registrava festas populares, lendas, ritmos musicais, canções, danças entre outras expressões e defendia que a cultura nacional ia muito além da cultura europeia e erudita aqui largamente disseminadas. Os registros de Mário de Andrade geraram um acervo audiovisual riquíssimo, que veio a se tornar parte do patrimônio cultural brasileiro, como veremos mais a frente ao retomar as iniciativas de Mario de Andrade na segunda parte desse capítulo, quando trataremos de patrimônio audiovisual.

Do ponto de vista dos museus, observamos alguns momentos importantes para estabelecer tipologias, abrindo caminhos para as discussões que estabeleceram novas formas de pensar o fazer museológico e a Nova Museologia, no qual o patrimônio vai muito além do edificado, mas relacionando as dimensões físicas com as simbólicas, o tangível com o intangível. Gonçalves (2005) nos traz a seguinte reflexão sobre como está sendo considerado esse tipo de patrimônio na atualidade.

É possível preservar uma "graça" recebida? É possível tomar os "sete dons do Espírito Santo"? Certamente não. Mas é possível, sim, preservar, por meio de registros e acompanhamento, lugares, objetos, festas, conhecimentos culinários etc. É nessa direção que caminha a noção recente de "patrimônio intangível", nos recentes discursos brasileiros acerca de patrimônio.

É curioso, no entanto, o uso dessa noção para classificar bens tão tangíveis quanto lugares, festas, espetáculos e alimentos. De certo modo, essa noção expressa a moderna concepção antropológica de cultura. Segundo ela, a ênfase está nas relações sociais ou mesmo nas relações simbólicas, mas não nos objetos e nas técnicas. A categoria "intangibilidade" talvez esteja relacionada a esse caráter desmaterializado que assumiu a referida moderna noção antropológica de cultura. (GONÇALVES, 2003, p.30).

As preocupações dos países latinos na área da museologia vão ser de proteger a memória de vários grupos que correm o risco de serem apagadas. E, aqui não se trata apenas de selecionar um período histórico desses grupos e congelá-lo numa capsula temporal, feita com “concreto e aço”, como era recorrente nos museus até então, ainda que isso tenha tido seu papel para a museologia. Mas, aqui nesse momento a discussão é a de trazer mais dinâmica e participação nos processos de musealização de determinadas culturas, sendo resgatadas as tradições antigas desses grupos. E, ao mesmo tempo, trabalhar com o momento presente desses grupos dentro dos museus. Os grupos e coletivos passam a existir nos debates e ter autonomia dentro dos espaços.

EM 1972, mesmo ano que a UNESCO adotou a convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural supracitada, tomou curso a Mesa redonda de Santiago do Chile (1972), evento organizado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), reunindo especialistas em museus da América Latina, trazendo reflexões sobre o papel social dos museus, como exemplo a afirmação de identidades, inclusão cultural e o museu a serviço da sociedade. A elaboração dessa mesa foi importantíssima para que os países da América Latina pudessem alinhar aquilo que estavam querendo construir com os caminhos e políticas de seus museus. Essa mesa aponta que os museus podem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade, contribuindo para a tomada de consciência dos aspectos técnicos, sociais, econômicos e políticos das mesmas.

O Movimento que posteriormente vai suceder a mesa de Santiago é a Declaração de Québec (1984), que vai reforçar o que foi recomendado na mesa de Santiago e propor princípios básicos para a prática de uma “Nova Museologia”. Esta não seria pautada apenas pelas práticas colecionistas, mas uma museologia de preocupações de caráter social (MOUTINHO, 1995 p.26). Com base nesses princípios, foi fundado em 1985, em Lisboa, o Movimento Internacional para uma Nova Museologia, adotando a declaração de Québec como referência para o movimento.

Podemos constatar ao longo deste capítulo que houve várias discussões de diversas áreas que contribuíram para a expansão dos conceitos de patrimônio cultural, dentre tantas outras que não caberiam aqui detalhar. Mesmo com toda essa movimentação, a UNESCO ainda retardou o processo de inclusão do patrimônio imaterial em suas recomendações. Em 1989, deu mais um passo nesse sentido com a Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, no qual ela vai definir a cultura tradicional e popular como:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da

comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989).

Foi apenas em 2003, que a UNESCO aprovou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, que apresenta uma gama de definições que também são importantes para as práticas museológicas contemporâneas:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (CONVENÇÃO, 2003, p.2).

Fica claro que, com o advento dessas novas definições e instrumentos normativos sobre o patrimônio imaterial, a museologia contemporânea teve vários avanços. Provocou-se, assim, reflexões e transformações em museus tradicionais, nos quais não apenas os monumentos e artefatos tridimensionais seriam musealizados, mas também manifestações artísticas, manifestações populares, as crenças, a memória. Sobre o assunto, Ana Paula Silva aponta que:

Mesmo que nem sempre o lugar seja o reduto da memória, mas as suas representações, vividas nos rituais, celebrações nas festas, onde ocorre a permanência e a transmissão dos saberes. Trata-se de um universo simbólico e nesse contexto, as lembranças comuns e os rituais coletivos aliados à conservação desses saberes e símbolos do grupo, são veículos e assumem a responsabilidade da transmissão dessa herança, constituem-se em fatores fundamentais para a afirmação de um sentimento de pertencimento ao grupo e, conseqüentemente, para a construção de uma identidade seja ela local, regional ou nacional. (SILVA, 2013, p.12).

Esse processo de reconhecimento da UNESCO é importante para o cenário cultural global, mas ainda será necessário muito esforço governamental dos países, criando políticas eficazes de proteção e permitindo que os grupos sejam mais autônomos na apropriação de suas próprias manifestações culturais. Esse processo de diversos grupos

compreenderem suas práticas e tradições como cultura e os indivíduos se verem pertencentes a essa cultura, tornou-se um dos aspectos mais importantes para a preservação do patrimônio cultural.

Passando por todo esse percurso, adentraremos agora na segunda parte desse capítulo, na qual iremos tratar da importância que os suportes audiovisuais tiveram no registro de cultura de diversos povos, até chegarmos ao ponto de o audiovisual tornar-se também patrimônio, começando a ser protegido por políticas de preservação do patrimônio.

2.2 Patrimônio audiovisual

Nesta parte do capítulo vamos abordar os conceitos que definem os documentos audiovisuais, a utilização desse tipo de acervo para registrar a existência de manifestações culturais e reconhecimento do audiovisual como patrimônio.

2.2.1 Definições para documentos Audiovisuais

O audiovisual foi alvo de vários debates até ser contemplado pelas políticas de patrimônio. Por um longo período, os documentos audiovisuais foram considerados pelos arquivos e bibliotecas como "documentos especiais", "não textuais" ou "não convencionais" (VIEIRA, 2016). Por exigir tratamentos específicos, muitas vezes foram colocados de lado ao demandarem uma série de detalhes e cuidados que dificultam a sua preservação.

A primeira particularidade que gostaríamos de destacar ao lidarmos com esse tipo de documento é que existe uma dificuldade de preservar e criar normativas a seu respeito. Isso ocorre devido à fragilidade e inconstância do seu suporte, que necessita de um armazenamento em condições adequadas, tanto para acervos em suporte físico, quando para os em formato digital. Outra questão voltada principalmente para a música e cinema, é sua ligação com a indústria cultural, na qual o audiovisual foi por muito tempo foi tratado apenas como um produto.

Como podemos definir o audiovisual? Nesse contexto amplo, essa discussão vai ser abordada de diferentes formas. A expressão *documento audiovisual* pode tanto ser uma categoria que engloba os documentos iconográficos e sonoros, quanto se dividir em três categorias distintas, no qual o documento audiovisual, o sonoro e o iconográfico são tratados de forma independente.

Nesse sentido, os documentos especiais são aqueles que utilizam, para comunicar uma informação, a linguagem audiovisual, iconográfica ou sonora, e que necessitam, por conta de sua linguagem, de processamento técnico específico para análise e representação de sua informação; e por

conta de seu suporte, de procedimentos técnicos diferenciados de preservação e acesso. São documentos especiais os documentos audiovisuais, os documentos iconográficos e os documentos sonoros, por conta da linguagem e suporte utilizado na comunicação de uma informação. (VIEIRA, 2016, p.50-51).

Para termos uma melhor noção da complexidade desses tipos de documentos, podemos citar o exemplo do Arquivo Nacional. Essa instituição, por ser considerada uma referência, sempre recebe dúvidas ou demandas de diversos profissionais que esperam que se “*manifeste ou indique procedimentos referentes ao processamento técnico da informação e ações de preservação.*” (SIQUEIRA, 2016). Com as demandas que foram surgindo e a falta de discussões dentro do conselho nacional de arquivos que abordassem documentos de imagem e som, foi criada, em 2010, a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS).

Considerando a inexistência de uma terminologia própria e normalizada referente à documentação audiovisual, iconográfica e sonora, que o tratamento técnico desses documentos carece de metodologia específica, que as instituições arquivísticas e não arquivísticas não possuem critérios definidos e padronizados de avaliação dessa documentação, que a descrição arquivística referente a esses documentos necessitam de especificidades próprias e que esses documentos, por possuírem características particulares, necessitam de procedimentos específicos para sua guarda e preservação, foi criada a CTDAIS. (SIQUEIRA, 2016, p.20).

Segundo Siqueira, a proposta era que o nome da câmara deixasse claro quais os tipos de documento seriam tratados por eles. O nome passou por vários debates, objetivando eliminar dúvidas quanto à inclusão ou não de determinados gêneros documentais. Devido à multiplicidade do uso do termo documento audiovisual, sendo tratado em algumas instituições por “*documentos de imagens em movimento*”, em outras “*documentos de imagem, fixa ou em movimento*” e, em algumas, aos “*documentos de imagens em movimento, iconográficos e/ou sonoros*”, (SIQUEIRA, 2016, p. 22), a Câmara decidiu adotar o termo *audiovisual*, separado dos demais, consolidando o conceito conforme a seguir:

- Documento audiovisual: “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas”
- Documento iconográfico: “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens fixas, impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e gravuras”
- Documento sonoro: “registro sonoro, como disco e fita audiomagnética”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73 e 76).

Em 2010, a CTDAIS realizou uma alteração em seu nome, adicionando também os documentos musicais e musicográficos. A alteração partiu de uma discussão levantada por alguns membros, que consideraram que "*nem todo documento sonoro é musical e nem todo documento musical é sonoro, como as partituras, por exemplo.*" (SIQUEIRA, 2015, p. 23). Com isso, a Câmara passou a se chamar Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM).

Todo esse processo de estruturação da nomenclatura da Câmara mostra como essa ainda é uma área recente, que necessita de bastante reflexão para a criação de normas, metodologias e estudos que orientem as instituições e profissionais.

Tais acervos vão ganhar ainda mais ramificações quando formos nos aprofundar nos museus da imagem e do som (MIS). Mendonça (2012), pontua que os MIS consideram como acervos audiovisuais ou de imagem e som aqueles detentores das seguintes características:

a) acervo sonoro, acervo de áudio e/ou acervo fonográfico – conjuntos de sons/áudios representativos do patrimônio material e imaterial gravados em suportes e formatos diversos, tais como, fitas magnéticas analógicas em formato cassete/fitas de rolo; discos de goma laca de 78 rotações; discos de vinil – LP, EP, Compacto e Maxi -; sons/áudios gravados em formatos digitais, como CDs, DVDS, MP3, dentre outros;

b) acervo videográfico – conjuntos de sons e imagens representativos do patrimônio material e imaterial gravados em suportes e formatos que abrangem as fitas magnéticas analógicas em formato quadruplex e fitas magnéticas analógicas em formato cassetes como as fitas Umatic, VHS, Betacam, S-VHS, SVHS-C, Vídeo 8, Hi8; e os formatos digitais, como Dvcam, Mini DV, DVD, dentre outros; Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça. Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil.

c) acervo cinematográfico – conjunto de sons e imagens representativos do patrimônio material e imaterial gravados em filme cinematográfico ou película cinematográfica preto e branco e em cores, nos formatos 35 milímetros, 16 milímetros e Super 8, dentre outros;

d) acervo fotográfico – conjunto de imagens representativas do patrimônio material e imaterial gravados em filme fotográfico ou película fotográfica, em placas de vidro, em negativos, diapositivos/'slides' ou em processos e arquivos digitais, dentre outros. (MENDONÇA, 2012, p. 43-44).

Essa definição sobre acervos audiovisuais, apresentada pela autora, será adotada prioritariamente em nosso estudo ao utilizarmos o termo acervo audiovisual em referência aos museus da imagem e do som. Cada museu dessa tipologia possui características distintas devido as particularidades de seus acervos, em alguns museus seu acervo mais expressivo vai estar relacionado a televisão e o rádio, outros para o cinema, outros para a música etc. Essas características influenciam nos tipos de suportes que são predominantes na instituição e, conseqüentemente, nos processos de preservação que se

adequem a esses acervos. Retornaremos às características dos Museus da Imagem e do Som na última parte desse capítulo, após apresentarmos o efeito que o audiovisual terá no registro do patrimônio cultural, e posteriormente o papel dos MIS na preservação desses acervos.

3.2.2 Audiovisual como forma de registro do patrimônio cultural

As primeiras capturas instantâneas de imagens sucederam-se através das fotografias, criadas no final da primeira Revolução Industrial, período em que foi intensificado o desenvolvimento de várias ciências e tecnologias que proporcionaram a criação da câmera fotográfica.

Segundo Benjamin (1985), a invenção da fotografia já era algo esperado, sendo um feito que vários cientistas desejavam alcançar. Foi em 1839 que Niepce e Daguerre, de forma quase simultânea, conseguiram alcançar este resultado esperado. Embora existam controvérsias sobre quem inventou a fotografia primeiro, a invenção desses dois se popularizou e proporcionou para o mundo uma nova forma de documentar a sociedade, uma forma instantânea de registrar um momento, que antes eram retratados através pinturas e desenhos. O desconhecimento de como aquilo se dava, fazia com que as pessoas se deslumbrassem e considerassem a nova tecnologia quase sobrenatural, mágica.

Desde a sua criação, as câmeras fotográficas passaram a documentar as expressões culturais dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos, fazendo com que a humanidade pudesse ter um novo processo de conhecimento do mundo e das realidades de vários locais, que antes eram transmitidas apenas de forma escrita, oral e pictórica (KOSSOY, 2001). Esse universo da fotografia e captura de imagens foi se desenvolvendo cientificamente e sendo experienciado e explorado pela sociedade, com o objetivo de começarem a capturar imagens em movimento e depois poder exibi-las repetidamente.

Em 1895, os irmãos Lumière patentearam o cinematógrafo, a invenção que até então havia conseguido, com o maior sucesso, capturar e exibir imagens em movimento. Tal instrumento proporcionou uma nova revolução imagética posterior a que foi causada pela fotografia. O Cinematógrafo foi um aparelho que utilizava rolos de negativos perfurados para capturar várias imagens em sequência, que posteriormente poderiam ser reproduzidas para uma audiência. Os primeiros filmes feitos pelos irmãos Lumière capturavam cenas do cotidiano e foram ficando cada vez mais populares entre as pessoas. Sobre o cinematógrafo, Chagas (2019) apresenta que:

A máquina dos Lumière podia funcionar como câmera ou projetor e ainda fazer cópias a partir dos negativos. Seu mecanismo não utilizava luz elétrica: era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e, assim, filmar nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso restrito. (CHAGAS, 2019, p. 213).

Posteriormente tecnologias de gravação de áudio e cores, foram se incorporando as imagens em movimento, aumentando ainda mais o seu potencial para capturar registros. Assim, ao longo do tempo, as imagens em movimento, os sons e as fotografias, foram sendo utilizadas para documentar diversas manifestações culturais e se tornaram testemunhas dessas manifestações.

Desde a criação das primeiras máquinas de captura, o colecionismo de objetos audiovisual foi se transformando. Nesse período, diversas coleções foram sendo constituídas e outras destruídas, sendo que muitas se perderam. As que sobreviveram, juntamente com as novas produções, têm obtido crescente visibilidade nas instituições de memória. Vejamos alguns fatores que justificam o reconhecimento desses acervos.

A mensagem abaixo foi transmitida em 27 de outubro de 2018 pela Diretora geral da UNESCO, Audrey Azoulay, em comemoração ao Dia Internacional do Patrimônio Audiovisual. Tal mensagem reflete hoje a importância dada a esse tipo de acervo.

Os recursos audiovisuais são parte significativa do nosso patrimônio cultural. Imagens e sons, gravados em filme, videoteipe e fita sonora, trazem nosso passado à vida e estabelecem em nossa memória coletiva eventos, cenas e situações que, sem essas mídias, seriam esquecidas ou subsistiriam apenas como uma forma estática e sem vida. O patrimônio audiovisual é uma fonte inestimável de conhecimento e um testemunho em movimento da nossa diversidade social, cultural e linguística. Essa memória, que permaneceu viva e é essencial para os historiadores, cientistas e cidadãos comuns que buscam o conhecimento de seu passado, não deixa de ser frágil. Ela é ameaçada pelo uso descontinuado de tecnologias e de mídia analógica e pela falta de atenção que costuma ser dada a elas. É também particularmente ameaçada em alguns contextos sociopolíticos. (UNESCO, 2018).

Contudo, como vimos, um longo percurso foi necessário para que chegássemos a esse ponto. No Brasil, temos como exemplos pioneiros os acervos audiovisuais que foram sendo constituídos desde a década de 1910 e 1920, com finalidades bem próximas às enfatizadas por Azoulay. Heffner (2001) considera que a primeira iniciativa nacional de salvaguarda consistiu na criação da Filmoteca do Museu Nacional, em 1910.

Idealizada pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto para servir de repositório da evolução dos costumes urbanos nacionais e de registro das culturas indígenas presentes no país, a Filmoteca funcionou durante décadas e reuniu importante coleção de filmes. (HEFFNER, 2001, p.3).

A filmoteca tinha o objetivo de produzir registros científicos e divulgar a ciência. Posteriormente foi enriquecida com doações feitas pela Comissão Rondon, na qual o antropólogo Edgard Roquette-Pinto e futuro diretor do museu fez parte em 1912. Durante o período que participou da expedição, o antropólogo gravou sons, filmou e fotografou os habitantes da região atual do Estado de Rondônia. Infelizmente uma grande parte de todo o acervo que pertenceu a filmoteca foi perdido. Segundo Heffner:

O descaso, a falta de conhecimentos de conservação de filmes e o tempo destruíram quase todas as películas. Na década de 60 o pesquisador Jurandyr Passos Noronha resgatou na sede da Quinta da Boa Vista umas poucas latas originárias da Filmoteca contendo alguns dos mais antigos títulos da filmografia brasileira, como o Circuito de São Gonçalo, de 1910. (HEFFNER, 2001, p.3)

Essa perda de acervos não se trata de um caso isolado, mas aconteceu com coleções audiovisuais de diversas instituições. Ao falar da destruição de acervos cinematográficos, Heffner (2001) declara que existiu três grandes ondas de destruição de acervos fílmicos: uma no final da Primeira Guerra Mundial, com a consolidação do longa metragem como produto de preferência da indústria audiovisual; a segunda com o Advento do Som, a partir de 1927; e a última, em 1950, com a película de nitrato sendo substituída pela de acetato, por causa dos riscos de incêndios. Segundo Heffner (2001), existe uma estimativa que 60% a 70% da produção cinematográfica mundial desapareceu nesse período e em nações mais pobres como o Brasil se salvou apenas 10% de tudo que foi produzido.

Posteriormente a criação da Filmoteca do Museu Nacional, uma outra iniciativa importante na produção e guarda de acervos audiovisuais, foi a criação da Discoteca Municipal Mario de Andrade, que mais tarde viria a se chamar Discoteca Oneyda Alvarenga, em homenagem à sua diretora. Alvarenga desenvolveu métodos e práticas avançados para a época, objetivando a preservação e difusão dos acervos da discoteca. Suas contribuições foram de extrema importância para o cenário brasileiro, como o reconhecimento de práticas de diversos grupos como parte da cultura nacional, o registro dessas práticas em suportes audiovisuais e essas coleções se tornarem anos depois de sua criação parte do patrimônio nacional.

Silva e Reis (2013), publicaram o artigo “*A atuação da Discoteca Oneyda Alvarenga na construção do patrimonial imaterial: revendo uma trajetória*”, no qual apresenta o papel que Mario de Andrade e a discoteca desempenharam como um exemplo de primeira experiência de construção de fontes de informação ou fontes de referência para o registro

de culturas dinâmicas (SILVA, 2013a). Essas experiências serviram de modelo para o que seria hoje o Registro de manifestações tradicionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Diferentemente da filmoteca do museu nacional, que tinha em sua guarda filmagens com o objetivo de divulgação da ciência e educação, a Discoteca, nasce com a intenção de preservar as manifestações da cultura brasileira, e os modelos desenvolvidos por Mario de Andrade.

É notório, no que se refere aos estudos sobre a construção do patrimônio cultural brasileiro, o papel fundamental de Mário de Andrade, destacando que ele, como poucos em sua época, colaborou para fixar as bases teóricas, ideológicas e políticas para a formulação de uma legislação de preservação do patrimônio cultural – material e imaterial – no Brasil. (SILVA,2013a, p. 202).

Não delongarei demasiado em Mario de Andrade, porque o foco do nosso estudo é outro, mas os seus ideais foram um marco importante para entendermos a ligação dos suportes audiovisuais na preservação do patrimônio imaterial. Segundo Silva:

Para o escritor não bastava defender a preservação da cultura apenas dos artefatos dispostos nos museus (poucos e recentes) no Brasil, era necessário também saber o porquê e qual era a importância de cada artefato bem ou costume. Para isso, dever-se-ia conhecer, apreender, investigar, e principalmente colocar esse material disponível a reflexão da sociedade. (SILVA,2013b, p. 122).

Por volta de 1921, Mario de Andrade, acompanhado de outros personagens importantes do Modernismo, fez a primeira viagem da *Caravana Paulista*. O grupo visitou o interior de Minas Gerais durante datas comemorativas de tradições culturais, os resultados dessa viagem fomentaram o interesse de Mário em viajar pelo Brasil para desenvolver estudos etnográficos (SILVA, 2013b). A viagem que a *Caravana Paulista* realizou em 1926 para o norte e nordeste do país, foi chamada por Mario de Andrade de “Trabalho etnográfico”. Foi durante essa experiência que o autor se aproximou da fotografia e a tornou junto da etnografia seus objetos de estudo (SILVA, 2013b). Em 1935, Mário observou com mais atenção a falta de apoio e incentivo financeiro do Estado De São Paulo na música com temática popular nacional, e percebeu que isso era causado por desinteresse da classe dominante sobre o assunto.

Na época, como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, com o objetivo de diminuir o descaso com a cultura popular, propôs a participação do Estado de São Paulo em apoio e amparo à pesquisa científica do Folclore e da Música. Dos projetos desenvolvidos para esse fim, destaco a criação da Discoteca Pública Municipal em (1935)

com o objetivo de “[...] *manter um serviço de gravação especialmente destinado à música popular brasileira [...]*”, (SILVA, 2013a, p.212). E a Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938.

O acervo da discoteca começou a se expandir em 1937, com registros fonográficos “*documentando manifestações populares encontradas nos Estados de São Paulo e em Minas Gerais, tais como congada e folia de reis, dentre entre outras, identificadas na cidade de Lambari e nos arredores da capital paulista*” (SILVA, 2013a, p.213). Posteriormente, a discoteca vai receber os documentos da Missão de Pesquisas Folclóricas.

A Missão de Pesquisas Folclóricas percorreu o Norte e o Nordeste do Brasil, registrando as manifestações culturais folclóricas, em especial de dança e música. Trouxe instrumentos musicais, objetos de culto, peças utilitárias, fotos, reproduções de desenhos, gravações musicais e filmes. Não só registraram em discos o folclore musical, como colheram informações complementares às gravações, permitindo uma visão em perspectiva do contexto socioeconômico das regiões visitadas.

A Missão visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará. Assistiram a representações de Bumba-meu-boi, Nau Catarineta, Cabocolinhos, Maracatu, Tambor-de-Criola, Tambor-de-Mina, Praiá, Aboios, Cocos, Catimbó, Sessões de Desafio, Xangôs, Cantigas de Roda, de Ninar, Cantos de Trabalho, Cantos Religiosos, Cateretê, Barca e muitos outros. (SILVA, 2013a, p. 213)

EM 1939, apenas quatro anos após a sua criação, a discoteca já ganhava destaque internacional. Nessa época, o registro audiovisual para manifestações de cultura era inovador não apenas no Brasil (SILVA, 2013a). Instituições começaram a se interessar não só nas fichas e métodos de catalogar que Oneyda Alvarenga utilizava, mas também no conteúdo produzido. Uma das preocupações da discoteca foi, desde a sua fundação, promover seus acervos para o público. Para a diretora, o papel social da discoteca era fundamental para o seu desenvolvimento e deveriam ter acesso ao acervo não apenas pessoas especialistas, mas também o público leigo e estudantes (SILVA, 2013a). Em 1942, segundo relatório de Oneyda Alvarenga, a discoteca oferecia os seguintes serviços;

Registros sonoros:

- a) De folclore musical brasileiro;
 - b) De música erudita da Escola de São Paulo; e
 - c) Arquivo da palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética).
- 2) Museu etnográfico-folclórico, sobretudo destinado a instrumentos musicais populares brasileiros, complemento indispensável dos

- registros de folclore musical;
- 3)Arquivo de documentos musicais folclóricos grafados à mão;
- 4)Filmoteca em conexão com os registros de folclore musical brasileiro;
- 5-Coleções de discos para consultas públicas;
- 6-Biblioteca musical pública, de partituras e livros técnicos;
- 7-Arquivo de matrizes; e
- 8-Concertos públicos de discos. (SILVA, 2013a, p. 214 – 215).

Para fecharmos essa parte sobre Mario de Andrade e Oneyda Alvarenga, cabe acrescentar dois fatores que consagram o importante papel de ambos para o cenário brasileiro. O primeiro consiste na constatação de que o trabalho e o conhecimento produzido por eles forneceram subsídios para a produção do Anteprojeto de Lei que colaborou para lançar as bases do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (*SPHAN*) SILVA, 2013b. E o segundo, consagrando a importância desse acervo, o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, tombado em 2005 e contemplado pelo programa Memória do Mundo da UNESCO, em 2009. Silva vai concluir sobre a importância da discoteca pontuando:

Podemos considerar que a Discoteca Oneyda Alvarenga e sua permanência no contexto atual, nos permitem considerá-la como um modelo adequado ao trabalho dedicado a este tipo de registro, bem como na gestão de instituições culturais que possuem como objetivos a manutenção e a guarda de registros culturais etnográficos em suporte audiovisual.

Nesse sentido, é urgente manter e disponibilizar a documentação do bem cultural imaterial para que o mesmo possa servir de referência cultural para a salvaguarda do conhecimento e posterior consulta. Esta é a grande inovação no trabalho elaborado por Oneyda Alvarenga, na Discoteca Municipal, no início do século passado.

Assim, este trabalho criado por Oneyda Alvarenga, permite ao cidadão de hoje conhecer como eram as músicas, os rituais e demais manifestações culturais da época. Além disso, e mais significativamente, permite, conforme determina no presente a função do Registro e do Inventário para o trato do patrimônio imaterial, oferecer à sociedade informações que possam contribuir para a valorização das memórias e histórias locais.” (SILVA, 2013, p. 223).

Esse exemplo da discoteca nos mostra a importância da criação de políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural através de acervos audiovisuais. Tavares e Ferreira (2013, p.8) vão considerar que “*a contribuição audiovisual Promove uma interrelação espaço-tempo mais palpável, compreensível e utilizável entre os saberes.*”

Um dos primeiros documentos a referir-se a acervos audiovisuais como patrimônio foi a Recomendação para a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento, da UNESCO aprovada na 21ª Conferência Geral da Unesco em Belgrado, 1980. A recomendação considera que “*imagens em movimento são novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, e nas quais se refletem uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea*”, e aponta a sua vulnerabilidade desse tipo de documento em decorrência da grande quantidade de material audiovisual que já foi perdido. Nessa data ficou definido as imagens em movimento como:

I Definições 1. Para os fins desta Recomendação: (a) “Imagens em movimento” é a expressão utilizada para representar qualquer série de imagens registadas num suporte (independentemente do método de registo ou natureza do suporte, tal como filme, fita ou disco, usado na sua inicial ou subsequente fixação), com ou sem som acompanhante, que quando projectadas dão uma impressão de movimento e que têm como objectivo a comunicação ou distribuição ao público, ou são feitas com a finalidade de documentar. Devem ser consideradas incluindo items inter alia nas seguintes categorias: (i) Produções cinematográficas (como filmes, curtas metragens, filmes de sabedoria popular, jornais cinematográficos e documentários, filmes e desenhos animados); (ii) Produções televisivas feitas por ou para estações emisoras; (iii) produções videográficas (incluídas em videogramas) para além das referidas em (i) e (ii) acima. (b) “Versão de trabalho” será a expressão utilizada para significar o suporte material, consistindo conforme o caso, para filme cinematográfico: em negativo internegativo, interpositivo, e para videograma: em original para obtenção de cópias; (c) “Cópia de projecção” será a expressão utilizada para o suporte material de imagens em movimento destinadas a garantir a visualização e/ou a comunicação de imagens. (UNESCO, 1980).

Esse foi o primeiro instrumento de abrangência internacional a fazer referência específica ao cinema e a todos os tipos de imagem em movimento como patrimônio. Com o passar do tempo, o audiovisual foi se popularizando e ganhando espaço de atuação em várias esferas da sociedade. Hoje os recursos audiovisuais registram de forma ampla a nossa cultura, capturando danças, músicas, depoimentos, tradições, entre outros. Ele se tornou parte do nosso dia a dia, de relações culturais. Uma das características interessante desses registros reside na possibilidade de seu uso por um público maior do que os impressos. Por exemplo, os registros sonoros podem alcançar usuários que não foram alfabetizados, usuários que pertencem a uma sociedade de costumes culturais orais, ou usuários que apresentam alguma deficiência, ou seja, diversos apreciadores do audiovisual. Nestor García Canclini, antropólogo argentino, ressalta a importância dos suportes audiovisuais para a preservação da memória e do patrimônio cultural. Ele considera que:

“Na verdade, o rádio, a televisão, o cinema, os vídeos e os discos tornaram-se recursos chave para a documentação e a difusão da própria cultura, para além das comunidades locais que a geraram. São, por isso, parte do nosso

patrimônio, de um modo diverso do que o são as pirâmides, o centro histórico, o artesanato, mas às vezes, tão significativos quanto esses bens tradicionais: sobretudo se levarmos o importante papel de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos.” (CANCLINI, 1994, p. 95).

É aqui por meio desse pensamento apresentado por Canclini, que começaremos a explorar a importância dos Museus da Imagem e do Som no Brasil, na preservação do patrimônio cultural Brasileiro. Essa tipologia de museu preserva acervos provenientes dos recursos que Canclini está considerando como chaves para documentação e a difusão da cultura. Nos MISes encontramos reunidos acervos de rádios, emissoras de televisão, do cinema, música, entre outros. Cada museu tem a sua particularidade, que muitas das vezes está conectada aos objetivos de sua fundação.

2.3 Os Museus da Imagem e do Som e sua relação com o patrimônio audiovisual.

Por muito tempo, os registros audiovisuais foram considerados como documentos secundários dentro dos museus brasileiros. Foi com a criação dos Museus da Imagem e do Som – MIS que, segundo Mendonça (2012, p. 189), “*as imagens e os sons de indivíduos ou grupos e de manifestações históricas e artísticas gravados nos suportes e nos formatos mais diversos, passaram a se constituir em acervos desses museus, e, como tal, submetidos a processos de musealização.*”

Ao nos perguntarmos que tipo de museu são os MISes, a autora que citamos responde dizendo que os MISes podem ser considerados museus por excelência, uma vez que “musealizam acervos do patrimônio imaterial, manifestações do homem e da natureza em constante mudança” (MENDONÇA, 2012, p. 146). Mendonça apresenta que os MISes também são centros culturais, pois reúnem diversas linguagens artísticas em um só espaço museal, muitos funcionam ou desejam funcionar como um espaço de TV, Rádio e cinema.

O primeiro Museu da Imagem e do Som (MIS) nasceu em 1965 no Rio de Janeiro. Um museu “novo” no Brasil, não apenas por estar sendo inaugurado e suas portas recém-abertas para o público, mas pelo que era proposto, pelo que representava, e pelo que expunha: um museu que constituiu o seu acervo com objetos diferentes daqueles que eram tradicionais, tais como obras sacras e objetos da época do reinado. Tal inovação provocou, de início, certa curiosidade e estranheza no público.

Esse novo museu constituiu o seu acervo com documentos iconográficos e audiovisuais em diversos tipos de formato e suporte. Nos suportes como os discos, rolos de filmes, partituras etc. estavam registradas partes da história e do patrimônio do Rio de

Janeiro. O objetivo dos idealizadores do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) era eternizar a memória e a identidade daquela cidade que outrora fora a capital do Brasil. Nascia ali um museu que preserva com imagens e sons as memórias da musa inspiradora de sua criação, o Rio de Janeiro.

Propomos nesta parte do capítulo apresentar o contexto de criação do primeiro museu da imagem e do som e de alguns museus que foram seus sucessores, reforçando o papel destas instituições na preservação da memória através dos registros audiovisuais. Para isso, utilizamos como referência os trabalhos de Mendonça (2012) e Dias (1993), que realizaram estudos importantes para conceituar e descrever essa tipologia de Museus.

A década de 1960 foi um período de inúmeras transformações políticas e sociais no país e alguns desses eventos influenciaram a criação do Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, bem como a maneira com que foi sendo moldado após a sua criação. O primeiro evento, um dos mais marcantes para a criação do museu, consistiu na inauguração da nova capital do país, Brasília, na região do planalto central, em 1960. Posteriormente, tivemos o golpe militar que o país sofreu e que culminou em longos anos de uma ditadura marcada por censura e retaliações. Esse evento influenciou os passos do museu depois de sua criação, que por um período funcionou como um espaço de resistência à ditadura. Também observamos outros eventos que são importantes para o cenário cultural do Rio de Janeiro, como o “*surgimento do Cinema Novo, dos Festivais da Canção e dos Centros populares de cultura [CPCs]*” (MENDONÇA, 2012, p.74). Todos esses eventos citados vão estar presentes na criação do MIS e em várias de suas ações durante os primeiros anos de sua existência.

Mendonça (2012) faz o resgate desse contexto de surgimento do MIS-RJ e como ele foi sendo moldado nos primeiros anos de sua existência. Uma reflexão importante que a autora traz em sua tese, e que nos ajuda a compreender os processos de criação do MIS-RJ e de formação de sua identidade institucional, são as relações de poder e memória que surgem antes mesmo da fundação da instituição. Para explicar essas relações, a autora utiliza o entendimento de Pollack (1989), que considera a memória um instrumento de “*reforço das fronteiras sociais*”. Com tal conceito ela reforça a ideia de que os museus da imagem e do som criados nas décadas de 1960/1970/1980 são “lugares de memória estrategicamente construídos pelas narrativas regionais” (MENDONÇA, 2012, p.72). A autora também recorre aos conceitos de poder propostos por Foucault, descrevendo que, para o autor “o poder não tem relação direta somente com o Estado, mas com poderes locais e específicos” (p.75).

Mendonça utiliza dessa afirmação para considerar que o processo de criação do MIS-RJ foi moldado por dois aspectos de poder. O primeiro é o culto ao passado idealizado

por Carlos Lacerda, representante do estado. Essa idealização de Lacerda em construir uma narrativa da identidade carioca foi muito bem apresentada no estudo de Dias (2009). O segundo aspecto de poder na construção do museu é a dimensão do presente. Esse aspecto surge com a organização de servidores e da comunidade representando os poderes locais e específicos. Construindo essas relações de poder e memória, a autora vai apresentar como os museus da imagem e do som foram criados, as funções que lhes foram dadas desde a sua criação e as tensões de poder que fizeram parte dessa criação.

O primeiro momento da criação do MIS-RJ se dá quando o Rio de Janeiro perdia uma de suas principais atribuições: a de capital do Brasil. Em 21 de Abril de 1960, foi inaugurada a cidade de Brasília, que passou a ser a nova capital do país, e fez o Rio de Janeiro perder o seu posto. No final do mesmo ano, Carlos Lacerda assume o posto de governador do novo Estado da Guanabara, antigo Distrito Federal. Lacerda passa a realizar obras para preservar a memória da cidade que outrora fora capital do país.

Lacerda, preocupado com a imagem do Rio de Janeiro após essa grande mudança, e com a intenção de se promover e fortalecer a sua campanha como candidato à presidência, criou, em 1965, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro a partir do seu olhar sobre a cidade. Dias apresenta o MIS-RJ idealizado por Carlos Lacerda como um “*museu de fronteira*”, um espaço representativo da memória local e do espírito carioca, “*um lugar de sacralização de sua trajetória histórica, política e cultural*” (DIAS, 2009, p.199). Por causa da reivindicação regionalista presente na concepção original do Museu, a noção de “museu de fronteira” foi formulada:

Essa especificidade me levou a propor a noção de "museu de fronteira", formulada a partir das evidências do projeto de criação do MIS, percebidas como parte de uma estratégia de reafirmação da identidade carioca e de demarcação das fronteiras culturais entre o local e o nacional, num momento em que o Rio efetivamente deixava de ser capital federal, com a criação da cidade-estado da Guanabara (1960-1974) e a transferência da capital para Brasília (1960). (DIAS, 2009, P.199)

Dias considera que esse contexto do Rio de Janeiro, deixando de ser a capital do Brasil, fez com que o Museu da Imagem e do Som se constituísse “*mais do que qualquer outro espaço museológico da cidade, um lugar de sacralização de sua trajetória histórica, política e cultural*” (DIAS, 2009, p.193). Isso fez com que o MIS tivesse um caráter diferente dos outros museus cariocas que, ao invés de representar aspectos de construção e evolução da nação, buscava representar e construir uma identidade que representasse a cidade e a sua importância.

Carlos Lacerda vai trabalhar arduamente para construir uma memória oficial da capital. Dias considera o trabalho desenvolvido pelo ex-governador como parte de um trabalho de constituição de uma memória oficial. Atribui a ele, neste sentido, a noção desenvolvida por Michel Pollak (1979, p.9) como um “*profissional do enquadramento da memória*” (DIAS, 2003, p. 202). Compreenderemos, então, como Lacerda esteve à frente da primeira relação de poder que influenciou a construção do MIS, e como ele idealizou a narrativa regional da memória da capital.

A escolha do conjunto das primeiras peças do acervo do museu e o prédio para sediar o MIS revelam o trabalho de “*enquadramento da memória*” (DIAS, 2003) empreendido por Lacerda. Fazem parte do primeiro aspecto de poder presente na criação do museu. Lacerda buscou nas imagens e áudios eternizados em documentos audiovisuais os registros que representassem não apenas características da cultura da antiga capital do Brasil, mas também narrativas contemporâneas com objetivo representar a partir de sua visão a identidade do carioca, identificando o Rio de Janeiro como uma capital cultural. De acordo com o Trabalho de Mendonça, o embrião do MIS surge quando Lacerda tem contato pela primeira vez com Maurício Quádrio, por meio de uma reportagem de jornal.

No discurso de inauguração do MIS em 3 de setembro de 1965, o governador conta que “um senhor chamado Maurício Quádrio tinha uma coleção de gravações, algumas delas inéditas” de pessoas e de fatos importantes do Brasil. A reportagem dizia que o colecionador era crítico musical de origem italiana que pretendia doar a coleção para o Estado. (MENDONÇA, 2012, p. 259).

Lacerda, após ler a reportagem, esteve com Quádrio em um encontro e expressou sua intenção de criar um museu, convidando o produtor para participar da equipe que ficaria encarregada da criação da instituição. Quádrio não somente aceitou o convite, como também doou suas gravações para o museu e foi o seu primeiro diretor, em 1965.

Em 1963, Lacerda e sua equipe iniciaram negociações dos objetos que fariam parte do acervo da instituição. Uma das primeiras coleções foi trazida de Lisboa e era composta de documentos sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro e obras de arte representando a cidade e a corte portuguesa. Sobre essa parte do acervo, Lacerda considerava que:

A história da cidade do Rio de Janeiro é a história de D. João VI, dos que ele trouxe para o Brasil passar de Colônia a Reino, e a do seu filho, romanesco cavaleiro de aventura e garbo, que fez do Reino um Império [...]. O Rio é o próprio pedreiro Waldemar, que fez casa para os outros e não tem onde morar. (DIAS, 2003, p. 207).

A autora considera que a escolha de D. João VI como mito de origem da história carioca evidencia a intenção de Carlos Lacerda de criar um museu representativo da

profunda vocação civilizadora de Portugal. Para o ex-governador, a cidade que participou de quase todo o crescimento do Brasil, e por um período atuando como a capital, deveria ser lembrada desde os primeiros anos de sua fundação.

Ainda olhando para o depoimento de Lacerda citado acima, é interessante notarmos a analogia que ele faz da cidade do Rio de Janeiro com a música Pedreiro Waldemar. Dias (2009) considera no depoimento do ex-governador que essa comparação é uma “*clara alusão à transferência da capital para Brasília*”. Lacerda, em 1963, durante o seu discurso, diz que para construir Brasília “*foi preciso destruir mais o Brasil do que um terremoto. Para mudar a capital, destruíram o capital do Brasil*” (LACERDA, 1963. Apud DIAS, 2003, p.208).

Para a autora, esse simbolismo da construção da cidade e o pedreiro Waldemar vão estar presentes no arquivo que contava com a coleção particular do radialista Almirante. Esse arquivo de discos raros, partituras, livros, recortes de jornais e outros itens relacionados a música popular brasileira, junto da coleção particular do musicólogo Lúcio Rangel, somado com a compra de discos com gravações de Carmem Miranda, “*são reveladores do aspecto mais popular e alegre da memória carioca constituída por Carlos Lacerda.*” (DIAS, 2009, p 202.). Segundo Lacerda:

O Rio, escola de Brasil, é alegre e canta e ri [...] Deram-no por maldizente e até por indolente o quiseram fazer passar [...] Carnavalesco e futebolesco porque gosta de carnaval e futebol, e não é crime gostar. Se amar a vida fosse crime, o Rio não teria perdão (CRULS, 1965 *apud* DIAS, 2009, p 202).

Outra aquisição importante para o acervo do MIS foram os arquivos fotográficos de Guilherme Santos e Augusto Malta. Esses acervos vão representar as “*transformações arquitetônicas e urbanísticas da cidade na virada e no início do século XX*” (DIAS, 2009, p.209) e relembrar aspectos da cultura carioca como os seus personagens do cotidiano.

Ao lado de figuras ilustres, como Washington Luís, o rei Alberto (da Bélgica) e Machado de Assis, além de acontecimentos culturais marcantes, como a Feira de Amostras, de 1808, e a Exposição de 1922, o olhar antropológico de Augusto Malta permitiu a Carlos Lacerda incluir, como parte da memória da cidade, a presença de homens comuns, por meio do registro de personagens típicos e do cotidiano carioca do princípio do século, tais como vendedores ambulantes, quiosques, as batalhas de flores e corsos, entre outros. (DIAS, 2009, p. 209-210).

Finalizando as escolhas de Carlos Lacerda para construir a memória do Rio de Janeiro representada no MIS, Dias chama a atenção para o edifício escolhido como sede do museu, considerando-o como “*uma das peças mais interessantes do museu*” (DIAS, 2009,

210). O prédio escolhido foi construído para abrigar o “Pavilhão da Administração e Distrito Federal”, na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, em 1922. Na seleção da autora sobre os trabalhos executados por Lacerda para a construção simbólica da cidade, a recuperação do edifício pode ser vista como “*expressão da recuperação e restauração da identidade carioca como cidade-nação reposta no lugar ocupado pelo pavilhão do Distrito Federal, a memória da cidade busca recuperar seu tradicional estatuto de ‘eterna’ capital do país*” (DIAS, 2009, p.211). Com essa última escolha, a autora finaliza o enquadramento da memória realizado por Carlos Lacerda e sua equipe na criação, e destaca ainda que a maior evidência da vocação regional do MIS-RJ é ele ter servido de modelo para a criação de outros museus da imagem e do som no país, voltados para a recuperação e a consagração da memória local.

Nós vimos até aqui que a criação do Museu da imagem e do som foi uma narrativa criada por Carlos Lacerda. Essa foi a primeira relação de poder que, segundo Mendonça, moldou o MIS. É um culto ao passado, representado por uma “memória oficial enquadrada”.

Abordaremos agora a “dimensão do presente”, segunda relação de poder que a autora nos apresenta como sendo importante para moldar o MIS como instituição. A autora considera essa segunda relação de poder como um “*poder não oficial*”, que parte de “*grupos específicos com características sociais e contemporâneas*” (MENDONÇA, 2012, p.78). Apresentar e entender essas relações como construtoras do MIS-RJ é fundamental, porque elas também vão acontecer de formas semelhantes nos MISes que sucederam Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A autora utiliza Mario Chagas para definir os aspectos da relação de poder e memória como dois “movimentos”, que nos diz o seguinte:

“(…) um movimento de memória que se dirige a um passado e lá se cristaliza – como “culto à saudade,” lembrança que aliena e evade o sujeito de si e do seu tempo, lembrança reificada e saturada de si mesma e por isso sem possibilidade de criação e inovação – há também um movimento de memória que se dirige para o presente. É o choque entre esses dois movimentos, com a vitória ainda que temporária do segundo, que gera a possibilidade da memória constituir-se em um grande detonador de transformações e mudanças individuais e sociais.” (Chagas, 2002, pp. 37–38 apud MENDONÇA, 2012, p.79).

Esse segundo movimento se dirige para o presente e se deu logo no primeiro ano de vida do MIS-RJ. Em 1966, alguns meses após a criação do museu, Carlos Lacerda deixa de ser o Governador do Estado da Guanabara e seu sucessor passa a ser Francisco Negrão de Lima. O recente governo indicou na época o economista Carlos Alberto Vieira para assumir a presidência do Banco do Estado da Guanabara (BEG), instituição mantedora

do Museu da Imagem e do Som. Essa mudança de gestão do Estado e conseqüentemente do BEG, provocou a primeira crise da instituição, quando Carlos Vieira planeja fechar o MIS e retirar o acervo para transformar o espaço do museu em um lugar de lazer para os servidores do banco.

De acordo com Mendonça (2009), essa ameaça de fechamento fez com que surgisse uma nova manifestação de poder que, de acordo com Foucault (1979), são “poderes específicos”, desvinculados do estado. Funcionários do museu e intelectuais da época se juntaram na intenção de barrar a tentativa de destruição do Museu, ações decisivas para enfrentar o momento. As duas ações de destaque, como aponta Mendonça (2009), foram a criação do primeiro conselho do museu, o Conselho de Música Popular Brasileira, idealizado pelo jornalista e crítico de Música Popular Brasileira (MPB), Ary Vasconcelos e a criação do Programa Depoimentos para Posteridade. Ricardo Cravo Albin, diretor do museu na época, considera que essas ações foram salvadoras do museu.

“(…) a grande tábua de salvação, todos colaborando, todos se responsabilizando para salvar aquilo que iria naufragar (...) reunimos o Conselho e fizemos o primeiro depoimento. (...) O sucesso foi tanto (...) Carlos Alberto, intimidado pelo alarido do programa na imprensa, desistiu da ideia e mesmo se quisesse, não poderia destruir porque a marca do MIS já existia.” (Albin, 1995, trecho de depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 Anos). (MENDONÇA, 2012, p. 78).

O Programa Depoimentos para a Posteridade trouxe para o MIS uma ótima repercussão e ainda hoje serve de modelo para a criação de programas em outras instituições. O programa pode ser considerado pioneiro no que se refere a essa marca dos museus da imagem e do som, que os diferenciam de outras tipologias de museu: os Museus da Imagem e do Som também são produtores de seu próprio acervo.

As relações de poder que foram formadoras da identidade do MIS, apresentadas por Mendonça, podem ser vistas amplamente no campo da Museologia. Essas relações criam pontos de tensão, que começam no surgimento da instituição e eventualmente reaparecer em diferentes períodos de sua trajetória. As trocas constantes de representantes de Estado fazem com que as instituições fiquem em alerta, organizem-se e articulem-se para formular planos e enfrentarem ações que poderiam lhes prejudicar de alguma forma.

Vejamos como exemplo um caso recente que ocorreu com o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH).

O MIS-BH faz partes dos museus municipais, coordenados pela Fundação Municipal de Cultura, e é responsável pela preservação e difusão do patrimônio audiovisual riquíssimo para a memória e história da capital mineira. Em 2017, a prefeitura da cidade

encaminhou um comunicado para os servidores do MIS-BH, anunciando que a instituição teria o prazo de vinte dias para deixar o espaço de sua sede, localizada em um casarão na Avenida Álvares Cabral, no Centro-Sul da cidade. O comunicado informava que o MIS iria se alojar no prédio do recém-inaugurado Cine Santa Tereza, então vinculado ao MIS-BH.

O objetivo com esta mudança seria abrigar no prédio atual a Associação Municipal de Assistência Social, que tinha como presidente a esposa do então recém-nomeado prefeito, Alexandre Kalil. A notícia surpreendeu os funcionários do museu, causando profunda insatisfação.

A reserva técnica do casarão havia sido planejada para atender as especificidades do acervo, com controle de temperatura e umidade relativa do ar, estantes específicas para o espaço, bancadas para realizar procedimentos de manutenção e limpeza do acervo etc. Transportar o acervo dentro do prazo curtíssimo de 20 dias estabelecido pela prefeitura o colocaria em sérios riscos, porque o local que iria recebê-lo não possuía um espaço customizado para este fim, com as mesmas condições de preservação. E a mudança também prejudicaria toda a programação da instituição.

Os servidores do museu se uniram e elaboraram uma carta aberta à sociedade Belo Horizonte explicando a situação de ameaça e solicitando apoio da comunidade belo-horizontina. A carta do museu teve bastante repercussão pela cidade, ganhando o apoio da comunidade de professores, pesquisadores, cineastas, cineclubes, estudantes, frequentadores do museu, políticos, dentre outros. Tal repercussão fortaleceu as relações de micropoder que defendiam o museu para resistirem as ameaças.

Cerca de alguns meses depois dos debates iniciados e a repercussão aumentando, o assunto foi caindo em esquecimento. Segundo uma notícia publicada pela jornalista Stephanie Mendes em 18/09/2017 no portal de notícias BHAZ, a Prefeitura de Belo Horizonte havia desistido da transferência. Ainda segundo a reportagem, o pedido para que não ocorresse a transferência foi feito por um grupo de funcionários do MIS ao então secretário de Cultura, Juca Ferreira, que levou a questão para o prefeito, que, por sua vez, acabou concordando com manutenção do MIS-BH em seu endereço. Essa movimentação inicial dos servidores foi fundamental para garantir a permanência da sede da instituição. Esse tipo de relação vai ser parecida com a relação dos servidores do MIS-RJ, em 1966, com a ameaça de fechamento da instituição, e reforça as relações de poder que Mendonça 2012 buscou em Foucault (1979), utilizando as palavras da autora:

Foucault (1979), analisa o poder não como uma dominação global e centralizada que se pluraliza, se difunde e repercute nos outros setores da vida social de modo homogêneo, mas o poder como tendo existência própria e formas específicas ao nível mais elementar. Para o autor, o poder

não tem relação direta somente com o Estado, mas com os poderes locais, específicos, circunscritos a uma pequena área de ação, que ele denomina de microfísica do poder. (MENDONÇA, 2012, p.82).

Ao considerar que o museu é um local onde o poder repercute, visto que “*tudo saber é político e tem sua gênese nas relações de poder*”, Mendonça (2012) alerta que os profissionais de museus vão ter a responsabilidade de assumir efetivamente com a comunidade o poder da decisão do que preservar e como preservar. E, e nesse caso, os museus serão espaços produção do conhecimento e transmissão do saber. Essa relação museu-comunidade e o comprometimento dos profissionais, segundo a autora, envolve o compromisso dos profissionais envolvidos:

No caso dos Museus da Imagem e do Som, onde as bases de formação dos acervos são, dentre outras, a memória oral e o saber fazer do indivíduo do presente, o compromisso dos profissionais se torna ainda mais decisivo, pois tem que lidar com questões contemporâneas, tais como, escolha dos suportes e da tecnologia de produção/gravação dos acervos de sons e imagens, que exigem respostas imediatas e diálogo permanente sobre o que preservar, como preservar e para quem preservar. (MENDONÇA, 2012, p. 87).

Ao longo do tempo, os MISes foram se fortalecendo como tipologia, cada um com sua especificidade e campos de atuação. Teremos, como exemplo, museus com acervos majoritariamente relacionados com a música e o rádio, outros para a TV e cinema, mas todos ligados às memórias regionais. Segundo o diretor do MIS São Paulo em 2000:

“Os MISes nascem prenunciando o apogeu e a decadência da indústria brasileira, no ‘big-bang’ do cinema novo, da bossa nova, da criação de Brasília, no universo em expansão da interiorização territorial brasileira e no surgimento das redes de rádio, televisão e do vídeo. Os MISes contemplam as linguagens artísticas industriais multiplicáveis, em contraposição às belas artes convencionais, únicas. Os MISes participam dos primeiros passos e da ponta tecnológica do processo evolutivo das mídias que agora convergem para as novas tecnologias e internet. Estamos no estuário de grandes transformações que desembocam no oceano que não mais separa, mas une povos e dissolve limites de classes sociais, grupos raciais, fronteiras físicas e linguísticas que sempre foram restritivos e conflituosos.” (SANTILLI, 2000, p.3 apud MENDONÇA, 2012, p. 156).

Os MISes foram se inovando, resignificando-se de forma a acompanhar o tempo presente e suas alterações. Mendonça (2012) considera que essas instituições possuem um hibridismo entre centro cultural e museu, que vai ao encontro da museologia contemporânea. O museu é compreendido como um espaço multidisciplinar que se preocupa com as ações de musealização. Podemos acrescentar outras características dos

MISes que os aproximam da museologia contemporânea, como a *polimorfia* apresentada por Carvalho (2021).

O autor acredita que, ao longo da história dos MISes, exista “uma imprescindibilidade de sua ressignificação e a compreensão da abrangência, da polivalência, da multiformidade e da polimorfia de forma significativa, entendendo as exigências da complexidade que envolve os museus atuais” (CARVALHO, 2021, p.17). Essas características pontuadas por Carvalho vão ao encontro dos novos significados atribuídos por alguns autores aos museus na contemporaneidade.

Carvalho utiliza o ensaio de Catherine Grenier (2013), intitulado “*La fin des musées?*”, que traz reflexões significativas sobre a finalidade e o futuro dos museus. E chama a atenção para o museu polimorfo. O trabalho de Grenier (2013) considera que o novo modelo museológico, “é um espaço, um lugar polivalente, que simultaneamente estabelece e constrói objetivos estéticos, educacionais e sociais. A este museu, chamam-se museus polimórficos.” (GRENIER, 2013 Apud CARVALHO, 2021, p.29). Essa característica também vai ser apresentada por Franco, que segundo a autora:

Polimorfo por natureza, o museu pode atuar de forma mais ampla em sua especialidade, e afirmar sua qualidade intrínseca. Baseado num princípio de dinâmica interna, o museu ativa o movimento das suas coleções, seus arquivos, seus fundos documentais, suas produções editoriais, sua história, seus espaços, enfim, sua “massa cinzenta”. E ele trabalha inteiramente acionado por projetos. De naturezas diversas, os projetos podem ter uma dimensão histórica, crítica, estética, exploratória, filosófica, social, política. Ele se apoia nos recursos internos e externos que se ativam em diferentes lógicas e temporalidades.

O museu polimorfo é num determinado momento um museu reativo, um museu dinâmico que interage diretamente com o contexto imediato e com o mundo; (FRANCO, 2019, p. 21-22).

A partir dessas características, Carvalho vai considerar os Museus da Imagem e dom Som como polimorfos ao analisar mais profundamente as ações do MIS de Campinas. O autor observou que o museu, mesmo tendo suas limitações e alguns pontos de críticas, contribui para uma experiência de um museu que se pretende ir além das condicionantes da fetichização e das barreiras políticas, econômicas e sociais. Um museu que “já se adapta aos tempos vindouros, por meio da difusão do conhecimento, do protagonismo na comunidade campineira, do seu dinamismo e da sua forma de lidar com a realidade complexa e multifacetada da globalização.” (CARVALHO, 2021, p. 118).

Uma última reflexão que trazemos sobre Carvalho e sua consideração dos museus polimórficos é a importância desses museus estarem ativos nas redes sociais e internet. O autor aponta a falta que faz a existência de um *site* próprio para o MIS de Campinas, pois embora o museu realize ações para disponibilizar seu acervo na internet, as

informações acabam ficando dispersas o que pode se tornar bastante restritivo para ações de comunicação do Museu, assunto esse que vai estar ligada à nossa análise final sobre a relação dos MISes e a internet. Para o autor:

Esse museu público precisa estar envolvido em um estudo do público, adaptar mais a sua museografia de acordo com as suas especificidades para diferentes interessados. A análise desses distintos públicos, dos quais tenta se aproximar por meio de disponibilização de seu acervo e de suas coleções de maneira on-line, é preocupação de um museu que busca estar disponível a todos. Então se reconhece, valoriza e dispõe o acesso on-line às suas coleções. Esse museu polimórfico atua como um museu fórum, que ocupa um lugar importante para o debate sobre os desafios da sociedade, oportunizando à comunidade espaços de construção de conhecimento, para que se ampliem a visão e a reflexão com os muitos debates feitos nessa unidade. (CARVALHO, 2019, p.30).

Visto que os Museus da Imagem e do Som são museus que atuam com o presente e devem sempre estar em expansão, acompanhando ainda as novas tecnologias, abordaremos no próximo capítulo a ascensão da internet nos equipamentos de cultura e a relação que os MISes têm estabelecido com a internet. Objetivamos, em seguida, analisar marcam a sua presença na Web.

3 A ERA DO DIGITAL

As tecnologias digitais tiveram um grande impacto no setor audiovisual tanto para quem produz, quanto para quem consome. A popularização da internet aumentou ainda mais esse impacto.

Portanto, na primeira parte do capítulo 3 trataremos das tecnologias digitais e suas implicações para as instituições que possuem acervos audiovisuais. No segundo momento deste capítulo, abordaremos como o surgimento da internet interferiu na preservação do patrimônio audiovisual, assim como o papel das instituições perante a esse mar de informações.

3.1 Audiovisual em formato digital

Constatamos nos capítulos anteriores que os documentos audiovisuais nos tempos atuais são ferramentas imprescindíveis para efetuar o registro do patrimônio cultural. Estabelecemos, ainda, a designação de uma categoria própria para esses documentos, o “Patrimônio Audiovisual”. Mas uma coisa que precisamos nos atentar é que esses acervos requerem cuidados bastantes específicos.

Os suportes que armazenam os registros audiovisuais como discos, películas, fitas etc. sofreram constantes alterações devido aos avanços tecnológicos e, por isso, requerem atenção especializada, manutenção rigorosa e um acompanhamento contínuo das evoluções tecnológicas. Diferentemente, por exemplo, de certos documentos em papel, que podem sobreviver por séculos e até milênios, preservando a informação que está registrada, os documentos audiovisuais podem sofrer uma deterioração muito rápida, dependendo de sua composição.

Outro problema também encontrado é a dificuldade de acessar a informação registrada em alguns formatos, devido ao fato que esses suportes, para serem reproduzidos, dependem de dispositivos tecnológicos específicos para cada tipo de mídia, como moviolas, vitrolas, CD players etc.

As constantes mutações dos suportes audiovisuais geram dificuldades para que as instituições possam reproduzir a qualquer momento todos os tipos de mídias que possuem. Nesse caso, não é apenas o suporte que deve ser preservado, mas também os dispositivos de reprodução, que são cada vez mais difíceis de serem encontrados devido às alterações de padrões comerciais que impulsionaram a obsolescência de diversos suportes e formatos audiovisuais.

Esse fato, associado à tardia conceituação e devida atenção à preservação dos documentos audiovisuais, contribuiu para que muito tenha se perdido. Segundo Ferreira e Rocha (2019), a obsolescência é um dos grandes fatores que compromete o acesso à informação contida nos documentos audiovisuais. Garantir o acesso à informação é um dos principais objetivos da preservação desse tipo de documento, e com isso cada vez mais as instituições têm buscado estratégias para preservar seus acervos audiovisuais. Em seus estudos, os autores destacam três tipos de obsolescência:

Obsolescência Tecnológica ocorre quando um produto ou serviço, ainda que desempenhe a função para o qual foi projetado, é substituído por um novo com funcionalidades mais avançadas, no intuito de atender, de forma mais eficiente, às necessidades do seu usuário. Como exemplo desse processo, podemos destacar o caso do fabricante Dell Computer Corporation ao anunciar que, a partir de 2003, os seus computadores não contemplariam os dispositivos de leitura compatíveis com os disquetes de 3,5 polegadas;

Obsolescência Programada se caracteriza como uma estratégia de encurtamento da vida útil de um produto ou serviço de forma a impulsionar os consumidores à compra de novos produtos ou serviços, em um curto espaço de tempo, com resultados na competitividade e lucratividade entre as empresas. Essa estratégia é alimentada pela competitividade de mercados em expansão para os fabricantes de eletrodoméstico e eletroeletrônicos;

Obsolescência Perceptiva, também denominada de obsolescência psicológica, consiste no processo sociocultural fortemente associado ao mercado, no qual um produto ou serviço em pleno funcionamento passa a ser considerado como obsoleto pelos consumidores frente ao lançamento de outros produtos com um novo design, atribuindo aos antigos produtos e serviços aspectos de ultrapassados. Essa estratégia pode ser facilmente identificada em fabricantes de smartphones e no mercado de moda. (FERREIRA, ROCHA, 2019, p. 5).

Observamos que a obsolescência foi um dos principais problemas que ocasionou a perda de muitas produções audiovisuais feitas em formato analógico. Como isso poderia ser minimizado durante as práticas de preservação desses acervos?

Alguns autores defendem que as tecnologias digitais se tornaram ferramentas bastante úteis para a preservação dos acervos audiovisuais, pois tendo o conteúdo dos suportes físicos digitalizados, as instituições podem acessar e difundir seus acervos preservando a integridade das mídias físicas. Buarque (2008) aponta que tem surgido algumas padronizações e recomendações voltadas para a preservação dos documentos audiovisuais e que as tecnologias digitais fazem parte desses processos. Segundo o autor:

Exatamente em função dessa tardia conceituação dos documentos audiovisuais, toda a discussão e reflexão envolvendo a sua preservação também chegou com algumas décadas de atraso. Contudo, um esforço crescente por parte de algumas associações e instituições, sobretudo dos anos 1990 para cá, fez com que, paulatinamente, surgissem algumas

padronizações e recomendações voltadas para a preservação dos documentos audiovisuais, incluindo as questões envolvendo o uso da tecnologia digital como ferramenta imprescindível dentro da cadeia da preservação. (BUARQUE, 2008, p.2).

Além disso, Buarque (2008) considera que os documentos audiovisuais só alcançam uma preservação a longo prazo plena quando se inserem no campo digital, considerando que os arquivos digitais podem ser copiados com precisão matemática. Para o autor, isso faz com que não ocorram perdas de informação quando são passados de um sistema para outro, e os dados digitais podem ter sua integridade verificada e, dentro de certo limite de erros, serem recuperados.

Embora o digital tenha seus benefícios, uma série de cuidados devem ser tomados. As tecnologias digitais realmente se tornaram ferramentas bastante úteis para a preservação dos documentos audiovisuais, mas nesse ponto cabe ficarmos atentos e com um olhar crítico as problemáticas que permeiam os formatos digitais, os processos de digitalização e a preservação desses acervos.

Apesar de serem considerados por autores como Buarque (2009) um ponto-chave da preservação do audiovisual, nós nos deparamos com problemas sérios que envolvem os formatos digitais, pois digitalizar e produzir *backups* não significa necessariamente que os documentos estarão plenamente preservados. Encontraremos problemas que são semelhantes aos que aconteceram com os suportes analógicos, como a dificuldade de acesso a conteúdo devido a obsolescência provocada pela rapidez das mudanças tecnológicas, pressões de mercado e erros em processos de digitalização. Esses erros podem alterar significativamente uma obra ao serem incorporados como verdade, por exemplo, alteração de cor, foco, contraste, luz, além de outros. Observamos também dificuldades das instituições para armazenarem uma grande quantidade de documentos, softwares muito específicos que são necessários para reproduzir certos formatos e hardwares específicos para que os softwares possam manipular os dados, entre outros.

O mesmo empenho e dedicação que tem sido direcionado para a preservação dos acervos audiovisuais em formatos analógicos deve ser direcionado com a mesma virtude para os acervos digitais, visto que nos encontramos em um cenário no qual a grande maioria das produções audiovisuais são feitas em formatos digitais. Como exemplo o cinema, em que o surgimento das câmeras digitais diminuiu substancialmente os custos das produções de filmes, o que fez com que os estúdios migrassem de forma rápida para o digital. A película, segundo Sales e Silva (2020), passou de único método de gravação para se tornar “um mecanismo catalisador de estéticas e discursos”. O trabalho de Tavares (2013) aponta a existência de duas vertentes de preservação digital que estão em debate:

Duas vertentes de preservação estão em debate, a que remete ao uso das tecnologias digitais para preservar e disseminar conteúdos originariamente contidos em suportes materiais, portanto tratados como documentos, e a segunda que se reporta à profusa produção de informação digital elaborada em sistemas informatizados, em computadores pessoais ou dispositivos móveis, que será irrecuperável no futuro diante da própria obsolescência tecnológica dos meios em que a informação foi gerada. (TAVARES, 2013, p. 9).

Segundo a autora, nos dois casos, as instituições públicas e privadas possuem um papel de assegurar a preservação da memória em meios digitais (TAVARES, 2013). A primeira vertente pensa nas tecnologias digitais para a preservação de documentos que estão em suportes materiais. No caso desta tipologia específica de museu, podemos pegar como exemplo dessas iniciativas os MISes de Belo Horizonte, de São Paulo e do Rio de Janeiro no qual vamos observar que nos últimos anos essas instituições têm desempenhado esforços para digitalizar suas coleções e criar políticas institucionais para esse fim. No caso do MIS Belo Horizonte, temos uma iniciativa considerada bem-sucedida da digitalização dos cartazes cinematográficos que foram disponibilizados para o público por meio de um catálogo virtual em 2016 com a digitalização de mais de 500 itens.

A segunda vertente de preservação abordada por Tavares, vai estar ligada a preservação do que está sendo produzido dentro de novos contextos socioculturais, e iremos abordar com mais detalhes ao entrarmos na próxima parte do nosso capítulo em que discutiremos o advento da internet.

No quadro atual de intensas mobilizações urbanas relacionadas às condições locais de existência e à participação em redes sociais que extrapolam as fronteiras do nacional, emergem contextos marcados por expressões múltiplas (locais e globais) e ações simultâneas temporalmente voltadas para o presente. Contudo, este cenário fica mais complexo quando paralelamente emerge o problema da exacerbação das políticas e ações patrimonialistas nas sociedades em processo de mudança acelerada, em que pesa o sentimento de perda e esquecimento (TAVARES, 2013, p.14).

Mello (2015, p.3) considera que: “Frente às inovações tecnológicas e a necessidade de tornar a técnica fria um processo humanizado para servir ao social, os museus apreendem os recursos digitais como meio de preservação da memória patrimonial.” A inserção de acervos audiovisuais para os ambientes digitais por meio da digitalização e o surgimento de *acervos nato digitais* (documentos que são criados no formato digital) gerou a necessidade de um tratamento específico para esses acervos. Em relação a esse tipo de acervo, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) considera que:

Em ambos os casos, para que seja possível recuperar a informação sobre o acervo digital, é necessário tratá-lo, documentá-lo e armazená-lo, juntamente com as informações que permitem sua identificação. São essas informações que, associadas, fornecem o contexto daquele item: quem o criou, quando foi criado, se possui direitos autorais ou de imagem, em que contexto pode ser usado etc. Tanto a descrição, como o item digitalizado devem estar vinculados e armazenados em um local adequado, chamado, comumente, de “repositório digital de acervos”. (IBRAM, 2020, p.19).

Entendemos importante, então, compreender os rumos do patrimônio cultural a partir do campo do digital, e todos os processos que envolvem a prática de preservação dos acervos que estão nesse meio. Quando interagimos e a refletimos como o patrimônio se situa no contexto digital, deparamo-nos com a ressignificação de palavras como “curadoria”, “museu”, “patrimônio”, “acervo”, e as novas conotações que receberam ao adicionar palavras como “virtual” ou “digital” criando termos como “patrimônio digital”, “museu virtual” ou “acervo digital” (Ceschin, 2012). Com relação ao patrimônio digital, a UNESCO declara:

O patrimônio digital consiste em recursos únicos de conhecimento e expressão humana. Abrange recursos culturais, educacionais, científicos e administrativos, bem como informações técnicas, jurídicas, médicas e outros tipos de informações criadas digitalmente ou convertidas em formato digital a partir de recursos analógicos existentes.

Os materiais digitais incluem textos, bancos de dados, imagens estáticas e em movimento, áudio, gráficos, softwares e páginas da web, entre uma ampla e crescente gama de formatos. Muitos desses recursos têm valor e significado duradouros e, portanto, constituem um patrimônio que deve ser protegido e preservado para as gerações atuais e futuras (UNESCO, 2003, p. 1-2, tradução nossa).

Tomando as definições da UNESCO e as inserções dos acervos museológicos audiovisuais nos meios digitais, podemos notar um campo enorme para debater esses tipos de acervos, campo este que vai se estender ainda mais ao se inserir na internet. Vera Dodebei, professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, tem se dedicado aos estudos sobre a preservação da memória e do patrimônio digital nos últimos anos e nos traz as seguintes indagações:

Seria suficiente apenas transformar textos analógicos em textos digitais? Imagens analógicas em imagens digitais? Sons analógicos em sons digitais? Para essa questão já temos a certeza de que os suportes digitais são muito mais frágeis do que o papel, o filme, o plástico entre outros. Mas, em contrapartida, a velocidade com a qual se pode renovar o objeto digitalizado com camadas de informação tem sido a forma de protegê-lo, assim como se protege um bem ao patrimonializá-lo. Digitalizar um objeto é dotá-lo de conjuntos de significado pois como diz Sayão o que se espera da preservação digital é, em última análise, preservar o conteúdo intelectual de um objeto digital[xxix]. Preservar então significa reter significados de modo a

que se possa recriar a forma original ou a função do objeto para assegurar sua autenticidade e acessibilidade. (DODEBEI, 2006, p. 9).

Um termo importante que vai se relacionar com o digital é o “virtual”. Segundo Pierre Lévy (1999), existem ao menos três sentidos para a palavra virtual. O sentido técnico, ligado à informática, o sentido corrente, que muitas vezes acredita que o virtual está ligado a irrealidade, no caso, o real e o virtual não se conectam ao mesmo tempo. Já o sentido filosófico, considera o virtual uma dimensão muito importante do real. O autor considera virtual como sendo:

É virtual toda entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular. (LÉVY, 1999, p. 47).

No campo da museologia, Dodebei e Gouveia (2007) consideram que a categoria de museu virtual ou virtualizado não se opõe ao museu formalmente constituído, mas sim uma ampliação espacial dessa instituição. As autoras esclarecem que processos de digitalização de acervo não transformam um museu em museu virtual, mas a virtualização é um processo que acontece quando a instituição disponibiliza seu acervo por meio de seu website, o que é diferente também de dizer que a instituição é virtual. Para as autoras “a virtualização é aqui entendida como o processo, mas o virtual diz mais respeito à própria tipologia do museu, da composição física de seu acervo e da especificidade das suas exposições.” (2007, p. 96).

Para a autora citada, a combinação da digitalização com a virtualização tem causado mudanças significativas na museologia. A inserção da informática nos museus facilitou aos usuários o acesso à informação, sobre isso, Pinheiro (1996) considera que esse fato fez com que os museus passassem do “enfoque de armazenamento e preservação para o de disseminação da informação” (1996, p.9).

Vimos nesse capítulo como a tecnologia tem influenciado no audiovisual, tanto na preservação de acervos analógicos, quando no pensar as formas de preservar o que é produzido em formato digital e como os museus têm lidado com o patrimônio audiovisual digital. A última autora que citamos apresenta que os museus têm se preocupado com a disseminação da informação, esse enfoque na disseminação da informação posse ser observado com mais intensidade quando olhamos para a internet. Na próxima parte do capítulo, abordaremos a advento da internet e as tecnologias de comunicações digitais, a utilização desses meios pelos equipamentos de cultura e como os estudos têm buscado compreender a veiculação da memória e do patrimônio na internet.

3.2 O advento da internet e tecnologias de comunicação digital

O avanço das tecnologias digitais e a popularização da Internet nos anos 1990, por meio da *World Wide Web*, provocaram profundas transformações em nossa sociedade. Tivemos o surgimento de novos meios de comunicação e a alteração da temporalidade das coisas, que modificaram a forma de produzir e distribuir informação. Essas transformações impactaram diretamente as produções audiovisuais e sonoras e possibilitaram novas alternativas para a sua preservação. Essas mídias, que antes eram físicas, passaram a ser produzidas principalmente em formato digital, a exemplo das músicas, vídeos e fotografias. O digital possibilita que essas produções consigam transitar facilmente pela internet, alterando o fluxo e a quantidade de informação disponibilizada para a sociedade. A relação da internet com as tecnologias da informação pode ser ilustrada da seguinte forma:

A internet é o tecido de nossas vidas. Se a tecnologia da informação é hoje o que a eletricidade foi na Era Industrial, em nossa época a Internet poderia ser equiparada tanto a uma rede elétrica quanto ao motor elétrico, em razão de sua capacidade de distribuir a força da informação por todo o domínio da atividade humana (CASTELLS, 2003, p. 7 *apud* MARÇAL e MANGAN, 2019, p. 108).

Essas transformações provocadas pelas tecnologias da informação e comunicação (TICs) inserem-se nos estudos sobre cultura, preservação do patrimônio cultural e da memória social, com a intenção de compreender a influência dessas tecnologias na sociedade e suas formas de cultura. Abordaremos nesta parte do capítulo algumas discussões sobre memória, patrimônio e cultura nesse contexto de transformações sociais influenciadas pelas TICs.

Assim, em meio às transformações que a tecnologia proporciona, chega-se a um ponto em que ela influencia diretamente na cultura, nas formas de comunicação, de relações interpessoais, no aprendizado, sendo denominada por alguns autores de cibercultura (LÉVY, 1999; RÜDIGER, 2011; LEMOS; LÉVY, 2014) ou cultura (na era) digital (SANTAELLA, 2003; VEEN; VRAKING, 2009). (MARÇAL e MANGAN, 2019, p. 109).

Marçal e Mangan têm como tema de seu artigo a gestão de acervos museológicos no contexto da cibercultura. Para os autores o conjunto das tecnologias computacionais alterou e criou hábitos, rituais, dialetos e práticas comuns na sociedade contemporânea bem como a “reconfiguração dos espaços e tempos percebidos pelas pessoas” (MARÇAL E MANGAN, 2019, p. 111). Tomando essa conjuntura de transformações socioculturais que acompanham as evoluções das TICs, temos o contexto de cultura digital ou cibercultura, que toma curso em um ambiente nomeado ciberespaço. Marçal e Mangan declaram o seguinte sobre o ciberespaço:

O espaço onde as relações entre indivíduos eram realizadas ou muitas vezes deixavam de ser efetivadas pela distância foi coexistindo e dando lugar ao ciberespaço, local virtual ancorado na internet no qual as relações (à distância) se estreitaram. Nas duas últimas décadas, diferentes tecnologias foram lançadas quase que diariamente, novos softwares que auxiliam na comunicação, redes sociais, e-mail, áudio, vídeo, texto, imagem na mesma mensagem, permitindo realizar diversas atividades virtuais. No ciberespaço, os limites e as percepções de distâncias físicas foram alterados, criaram-se possibilidades de compartilhar a cultura de um determinado local, sua arte, seus costumes, de viajar pelo mundo sem mesmo sair de casa. (MARÇAL e MANGAN, 2019, p. 112).

Os autores consideram que nesse novo contexto cultural, as relações dos homens com os bens culturais também se alteraram. Nesse caso, as tecnologias computacionais podem servir de apoio para a preservação, bem como ampliação do acesso a bens culturais e a sua divulgação (MARÇAL e MANGAN, 2019).

No caso da museologia e a relação que vem sendo estabelecida com a internet, Marçal e Mangan (2019, p.108) consideram que do mesmo modo que o termo museologia se transformou e incorporou novas realidades, as formas de expor e salvaguardar o patrimônio e suas coleções seguem a mesma linha.

Hoje os museus em interlocução com as TICs têm buscado novas maneiras de disseminar conhecimento, seja por meio de “acervos museológicos virtualizados, sites na internet ou aplicativos que permitem um tour pelos espaços de um museu, bem como acesso a informações sobre coleções de objetos ou documentos em bancos de dados” (MARÇAL e MANGAN, 2019, p. 108). Com a presença crescente na última década dos museus na internet, questões surgem sobre qual é a relação do que é virtual e real e até mesmo se um substituiria o outro. Sobre essas indagações, Veiga (2012, p.105) elabora que:

“Entendemos que jamais o museu virtual destronará o desejo de materialidade que há em todos nós. Ao contrário, a partir do virtual é possível antecipar os conhecimentos do real e, assim, desejá-lo ainda mais, compreendê-lo de uma forma amplificada. A virtualidade pode, em última instância, servir como ponte para o real ou ampliação deste real.” (VEIGA, 2012, p. 105).

Nesse contexto do virtual como suporte para o real, os autores Marçal e Mangan (2019) consideram que transpor acervos museológicos para a forma virtual é uma forma de colaborar na preservação do patrimônio cultural, através de uma memória digital virtual acessível a diferentes públicos. Para abordarem a relação humana com a memória digital, os autores recorrem ao conceito de memória coletiva de Halbwachs (2006). Para o autor, até mesmo as memórias mais particulares pertencem a um grupo, porque nossas memórias

particulares se formam com base nas relações e sempre recorremos a essas relações para completar nossas memórias.

Ao relacionarem esse significado de memória de Halbwachs (2006), os autores Marçal e Mangan (2019) consideram que a memória biológica, humana passou a ter nos equipamentos computacionais um novo suporte para a memória, que pode ser atualmente chamado de memória digital. Mangan (2010) define a memória digital e virtual como:

Seria possível definir uma memória digital (determinada pelo suporte computacional – está associada a questões técnicas e às tecnologias de informação) e uma memória virtual (determinada pela conexão e dispersão da Internet – transcende o espaço físico, estando associada também às tecnologias de comunicação). A memória virtual precisa da memória digital para existir, mas um registro digital somente tem significado com memória coletiva e/ou social ao se tornar virtual. Os novos espaços de memória (virtual) passam a ser repositórios de memória digital cuja informação é socializada através da internet. Embora sejam espaços virtuais, seu conteúdo é real, assim como os sujeitos responsáveis por construir e comunicar as memórias. Trata-se, portanto de espaços virtuais construídos em um mundo online (ciberespaço), que retratam memórias individuais e coletivas relativas tanto ao mundo online quanto ao mundo offline (vivências fora do ciberespaço). No contexto de transposição do mundo offline para online, pode-se mesmo incluir livros e imagens que encontram-se disponíveis via Internet, e portanto de forma virtual, mas que possuem um equivalente físico (no muito “real”) (MANGAN, 2010, p. 176 apud MARÇAL e MANGAN, 2019, p. 112).

Hoje a fácil produção e distribuição de conteúdo na internet, que pode ser realizada por qualquer pessoa, provoca um aumento explosivo da quantidade de informação em circulação. Um problema surge com isso: com a mesma facilidade e velocidade que se produz e distribui também se exclui ou esquece, criando um processo de apagamento e omissão de memórias no ciberespaço.

Hollós e Paternot (2020) afirmam que temas como memória, patrimônio cultural, identidade e pertencimento têm sido cada vez mais recorrentes em matérias e publicações na Web e que o medo do esquecimento pode estar sendo causado justamente por esse aumento de produção e distribuição de informação.

Sobre a preservação do que está sendo construído na internet, Hollós e Paternot (2020) abordam possibilidades para o futuro da memória digital audiovisual, e apresenta discussões pertinentes em relação aos museus da imagem e do som. No estudo, os autores tomam o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro como ator político responsável pela memória audiovisual que vem sendo construída nas redes e apresentam possibilidades para a preservação dessa memória. A pesquisa observa com maior atenção as produções feitas no período do isolamento social resultante da pandemia por COVID-19, e consideram esse

evento como responsável por mudanças na comunicação entre instituições de cultura e seu público.

No início dos anos 2000, Huyssen (2000) em sua série de ensaios intitulada “Seduzidos pela memória”, apresenta a hipótese da existência de amnésia provocada pela própria cultura da memória que circula nas mídias. O autor acredita que o aumento explosivo da memória pode estar sendo acompanhado por um aumento explosivo do esquecimento, no qual as relações entre memória e esquecimento podem estar sendo transformadas pelas tecnologias da informação, pelas políticas midiáticas e pelo consumismo desenfreado. Huyssen (2000) alerta de que muitas das memórias que circulam e são comercializadas se configuram como “memórias imaginadas”, e que esse tipo de memória é mais fácil de se esquecer do que as “memórias vividas”.

O risco de esquecimento das memórias que circulam nos espaços virtuais é abordado no texto de Hollós e Paternot (2020) como Amnésia Digital. Para os autores, o risco da Amnésia Digital pode se agravar, decorrente da impossibilidade de preservar todas as formas de cultura que são materializadas nos registros audiovisuais e disponibilizados nas redes.

Nesse caso, a preservação de eventos culturais publicados nas redes e que ficam disponíveis em plataformas proprietárias como Facebook, Instagram, YouTube se torna bastante complexa. O Principal motivo dessa complexidade, se deve ao fato dessas plataformas serem efêmeras, assim como foi o Orkut, o Fotolog e o GPlus, no qual hoje nos restaram apenas “fragmentos de memória que pouco podem comunicar à geração que os utilizou” (HOLLÓS e PATERNOT, 2020, p. 274). Por isso, para afirmarmos que os documentos digitais estão sendo preservados deve existir uma série de ações para tornar os acervos digitais ou digitalizados localizáveis, acessíveis e interpretáveis. Os autores vão considerar que:

Para definir, então, o que é preservação, seja ela digital ou analógica, é preciso reconhecer, em primeiro lugar, que se trata de uma atividade continuada. No caso da preservação digital, importa enfatizar que ela não admite indicadores que a coloquem no passado. Dizer que um acervo foi preservado é uma incongruência, pois “preservação é um processo” que “nunca termina” (OWENS, 2018, p. 5), e é resultado de um conjunto de ações continuadas e de longo prazo, que visa aumentar a expectativa de acesso aos objetos digitais pelo máximo de tempo possível (HOLLÓS e PATERNOT, 2020, p. 275).

Para esse fim da preservação digital, contamos com a atuação de arquivos, bibliotecas e museus como agentes responsáveis por fazer a curadoria de conteúdos que serão preservados, o que não provoca a cura da Amnésia digital, mas serve como uma forma de redução de danos (HOLLÓS e PATERNOT, 2020).

No entanto, toda a vez que a preservação digital falhar, haverá perda de valores, fazendo crescer em nós a necessidade de pertencimento a algum lugar. Haverá também a sensação de falta de referências culturais, não esquecendo que ela é, hoje, parte de um projeto de mundo em que o apagamento será a política. Como resultado, ao final, possivelmente, será percebida a falta de potência de indivíduos para exercerem sua cidadania, o que os levará à apatia, já mencionada, e ao desinteresse pelo coletivo e pela luta por políticas públicas de direitos humanos fundamentais (HOLLÓS e PATERNOT, 2020, p. 277).

No intuito de apresentar estratégias que funcionam como redução de danos para a Amnésia digital, os autores abordam algumas iniciativas do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro como boas estratégias para difundir acervo na Web. O museu já vinha desenvolvendo atividades na internet como a parceria com a plataforma de *streaming* de áudio Deezer, no qual lançou listas de reprodução que relacionam o acervo existente com o conteúdo musical do próprio aplicativo (HOLLÓS e PATERNOT, 2020). No período da pandemia, o museu intensificou suas atividades virtuais, produzindo conteúdo para diversas plataformas como Youtube, Deezer, Instagram, entre outras, com o objetivo de se comunicar com o público durante o período de isolamento. A aceitação foi tão positiva, que segundo os autores o museu pretende incorporar essa produção à coleção institucional.

Com o aumento de produção de conteúdo nas redes sociais e o reconhecimento do MIS/RJ sobre a importância de sua preservação, a instituição está buscando meios para promover a sua guarda e acesso continuado, em longo prazo, por meio de sua incorporação à Coleção Institucional. Isto significa dizer que tais conteúdos digitais passarão a fazer parte do acervo institucional e receberão a atenção necessária à sua preservação e acesso continuado. (HOLLÓS e PATERNOT, 2020, p. 280).

Os autores esperam que o MIS/RJ atue como ator político responsável pela custódia digital de outros conteúdos sonoros, visuais e audiovisuais que são produzidos por pesquisadores, colecionadores e personalidades dos diversos campos da cultura e da arte. Para isso, acreditam na necessidade de uma gestão de preservação dos acervos digitais, e que a *preservação digital distribuída* pode ser uma boa forma para as instituições cooperarem e preservarem seus acervos.

Por preservação digital distribuída entende-se o meio pelo qual instituições independentes, como arquivos e bibliotecas, podem cooperar mutuamente para gerenciar um repositório de bits, com preservação de bits, com o objetivo de usar os seus recursos para preservação de forma mais eficiente. (HOLLÓS e PATERNOT, 2020, p. 283).

Para os autores, preservação digital distribuída seria uma alternativa para instituições com recursos orçamentários insuficientes e que não possuem infraestrutura tecnológica própria para preservarem seus acervos digitais.

Essa produção massiva de informação tem chamado a atenção de estudiosos que apontam esse material como parte da produção cultural da nossa sociedade atual, e que as instituições como os museus, arquivos e bibliotecas devem olhar para esse tipo de produção e preservar o que se configura como patrimônio digital. Segundo Dodebei (2006), o patrimônio digital consiste em:

Esse novo patrimônio é constituído por bens culturais criados somente em ambiente virtual ou por bens duplicados na representação da web e cobre materiais digitais que incluem textos, bases de dados, imagens estáticas e com movimento, áudios, gráficos, software, e páginas web, entre uma ampla e crescente variedade de coleções que representam desde objetos pessoais a acervos tradicionais de instituições de memória. (DODEBEI, 2006, p.1).

A autora destaca em seu texto dois pontos importantes sobre o patrimônio digital. O primeiro é a Web ser vista como espaço mítico da memória social, o que proporciona um fértil terreno de pesquisas sobre o comportamento e as propriedades dos meios de produção do conhecimento. O segundo, é sobre a passagem do patrimônio cultural para o território do ciberespaço, que devido a demanda crescente das instituições de colocarem seus acervos na internet, fortalece a discussão sobre a qualidade, a quantidade e a diversidade das informações que estão sendo geradas. Assim como Huysen (2000) e Hollós e Paternot (2020), Dodebei (2006) fala sobre a importância de se preservar o que está sendo construído na rede. Para a autora:

O conceito em uso de patrimônio digital tangencia a idéia de patrimônio virtual, quer dizer, o patrimônio intangível ou imaterial circulando na web, em contraposição ao conceito de patrimônio edificado, de “pedra e cal”. O patrimônio intangível, assim como qualquer categoria que toma o patrimônio como seu substantivo, é formado pela escolha, decisão ou determinação daquilo que, em detrimento de outras possibilidades, passará a representar para um grupo fragmentos de sua memória. A atribuição de valor patrimonial impede o desaparecimento do bem, protege o seu uso, e garante a sua propriedade (DODEBEI, 2006, p. 10).

Diante do processo de transformação da sociedade analógica para a sociedade digital, separamos alguns pontos que a autora considera como importantes nesse processo de migração. Dentre esses pontos Dodebei (2006, p.5-8) considera que:

- salvaguarda da produção intelectual armazenada nas memórias documentárias, representada pelos registros textuais, imagéticos e sonoros”;
- “(...) possibilidade de fazer os recursos patrimoniais digitais conversarem entre si, de modo a garantir ao pesquisador acesso a uma rede de informações culturais”;
- “leitura hipertextual dos recursos organizados em páginas, sites e portais na web”;
- “Possibilidade de indexar e recuperar os recursos informacionais com auxílio de programas lógicos”;
- “preservação das memórias que circulam na web”, a seu respeito a autora considera que a existência do patrimônio digital e sua permanência na memória virtual do mundo vão depender das condições de preservação que forem proporcionadas pelos responsáveis de um objeto na rede mundial.

Prosseguindo na ideia de diminuição de danos da Amnésia digital e a preservação do que se é construído na internet, temos como exemplo o Internet Archive, organização sem fins lucrativos que conta com um arquivo público, que se tornou um repositório importante para a preservar a memória da Internet. De acordo com o site da instituição, o arquivo contém: 625 bilhões de páginas da Web; 38 milhões de livros e textos; 14 milhões de gravações de áudio (incluindo 240.000 shows ao vivo); 7 milhões de vídeos (incluindo 2 milhões de programas de notícias de televisão); 4 milhões de imagens; 790.000 programas de software (INTERNET ARCHIVE, 2022).

O arquivo faz rotineiramente capturas de páginas da internet e todo esse conteúdo pode ser pesquisado de forma gratuita por meio da WayBack Machine, disponível dentro do site do Internet Archive. Nele é possível localizar várias versões de websites e acompanhar suas evoluções, encontrar conteúdos que não estão mais disponibilizados nestes sites e até mesmo navegar por sites que não existem mais.

Dentro do que foi discutido nesse capítulo, podemos perceber que as duas vertentes de preservação digital descritas por Tavares (2012) e expostas no início do capítulo podem se fazer presentes nos Museus da Imagem e do Som. Temos a urgência de preservar acervos que estão em suportes físicos e que utilizam das práticas de digitalização como ferramenta para a preservação. Como temos também as produções digitais que estão sendo elaboradas em sistemas informatizados, em computadores pessoais ou dispositivos móveis e estão disponíveis na internet. Vamos na próxima parte do nosso trabalho, em

diálogo com o nosso referencial teórico, apresentar a presença que os Museus da Imagem e do Som tem esbelecido na internet, as iniciativas de destaque, identificar alternativas e soluções que essas instituições encontraram para contribuir com a preservação do patrimônio cultural no contexto da cibercultura.

4 METODOLOGIA

Tomando como ponto chave o aumento de acervos audiovisuais em formato digital e a popularização do uso da internet, o objetivo geral deste estudo consiste em investigar os acervos dos Museus da Imagem e do Som e sua presença na Web.

As problemáticas que norteiam a pesquisa são: qual a relação do MISes com os ambientes on-line? Como esses museus estão implementando sua presença on-line a partir de seus acervos digitalizados e nativos digitais?

Para tanto, foram utilizadas as seguintes metodologias: revisão bibliográfica, coleta ativa dos dados nos websites dos MISes, coleta passiva de dados por meio de questionário on-line e, por fim, estudos de caso de presença on-line realizadas pelos MISes, definidas por amostra intencional. Esta amostra foi definida a partir dos dados obtidos nas etapas anteriores, destacando algumas experiências que possam servir de referência e ou reflexão, para o tema do audiovisual e sua preservação museal.

Etapa 01 – Revisão Bibliográfica

Nessa etapa, procuramos contextualizar dois momentos principais, que ao se cruzarem nos fizeram questionar como têm se relacionado. No primeiro, momento tratamos dos temas patrimônio e memória baseados em autores que contextualizam a evolução desses temas. Procuramos, então, conceituar o documento audiovisual e o seu reconhecimento como patrimônio, para chegarmos no surgimento dos Museus da Imagem e do Som e o papel deles na preservação desse patrimônio.

No segundo momento, abordamos as tecnologias digitais e o seu impacto na preservação do audiovisual, até chegarmos na era da internet, onde procuramos estudos que apresentassem o patrimônio e a memória digital inseridos no ciberespaço e papel dos museus na preservação desse patrimônio.

Fazer esse levantamento bibliográfico contextualizou e serviu de subsídio para a próxima etapa do estudo, na qual vamos compreender a relação dos MISes com a internet.

Etapa 02 – Coleta Ativa dos Dados: Levantamento dos MISes na Web

A etapa inicial da coleta de dados teve como ponto de partida a identificação dos Museus da Imagem e do Som no Brasil. Para conduzir esse levantamento, utilizamos as informações da Rede Nacional de Identificação de Museus, disponíveis através da plataforma Museusbr (2022). Consideramos apenas os museus que se auto classificam

como Museus da Imagem e do Som na plataforma e encontramos o total de 33 instituições para o nosso estudo.

A partir dessa listagem, foram mapeados quais desses museus possuem presença on-line. Para elaborar o mapeamento, utilizamos o mecanismo de busca Google, buscadores das redes sociais, plataformas de *streaming* de áudio e vídeo, e os dados fornecidos na plataforma Museusbr, que contém informações como Website, telefone, e-mail, redes sociais etc. Os itens levantados durante o mapeamento foram:

- Websites e Blogs
 - Website Próprio
 - Website de Terceiros
 - Blog
- Redes Sociais, Plataformas de *streaming* de áudio e de compartilhamento de vídeo.
 - Facebook
 - Instagram
 - Twitter
 - TikTok
 - YouTube
- *Streaming* de áudio
 - Spotify
 - Deezer
- Enciclopédia Colaborativa e Site de viagens
 - Wikipedia
 - Tripadvisor

Após o mapeamento, fizemos uma análise de cada um destes itens separadamente, observando suas finalidades como divulgação da agenda da instituição, difusão de bens e serviços culturais, exposições on-line, a relação com o digital e a presença on-line destes museus.

Foram levantados dados como: informações básicas da instituição, histórico e missão, descrição do acervo, repositórios digitais (base de dados para pesquisa com presença de recursos de recuperação da informação), coleções e/ou exposições on-line (galerias de imagens etc.), *tour* virtual, ações educativas, agenda de programação e divulgações diversas.

Esses dados ajudaram a compreender a função dos websites e como eles poderiam ser classificados. Piacente (1996) citado por Teather (1998)², considera que os sites de museus podem ser divididos em três categorias:

1) Folheto eletrônico: Apresenta uma proposta mais simples, focado em apresentar a instituição para o usuário. É uma estratégia muito parecida com a de folhetos impressos.

2) Museu no mundo virtual: Contém informações mais detalhadas que a primeira categoria, pode possuir exposições, ou armazenar registros de exposições antigas prolongando a vida dessas exposições.

3) Realmente interativos: O site pode ter relação com o museu real, mas também reinventar o museu e faz o público participar desse processo de modo que a presença de interatividade envolve o visitante.

Etapa 03 – Coleta passiva de dados por meio de questionários on-line

Após realizarmos a análise dos itens do mapeamento e classificação dos sites, o próximo passo consistiu em uma nova coleta de dados mais detalhada dos Mises. O instrumento de coleta dessa etapa foi um questionário eletrônico via internet com estrutura semiaberta, a fim de compreender mais a fundo o contexto que encontramos durante o mapeamento realizado na etapa anterior.

O Museu, ao abrir o formulário, precisava aceitar o termo de consentimento para ter acesso as perguntas. O questionário aplicado possui 53 questões, divididas em fechadas e abertas, com sete blocos, a saber:

A) Identificação e contato da instituição.

B) Acervo digital: Com o objetivo de identificar quais os tipos de acervo da instituição e se possui acervo digital nato digital e digitaliza seu acervo analógico.

C) Infraestrutura de TI: Entendermos os recursos tecnológicos que o museu possui a sua disposição como servidores, computadores, acesso à internet etc. e assim analisar o que os museus conseguem desenvolver com esses recursos e até que ponto esses recursos são limitantes para os museus desenvolverem a sua presença na Web.

D) Gestão dos acervos digitais: Esse bloco tem o objetivo compreender como os museus estão gerindo seus acervos digitais, como os softwares utilizados, funções dos

² O Trabalho de Piacente Surf's up: museums and the world wide web foi inovador para a época e encontramos seu trabalho citado em diversos textos sobre museus virtuais. apesar dos esforços, não conseguimos o texto original e resolvemos manter as citações contidas no artigo de Lynne Teather.

softwares, existências de políticas específicas para os acervos digitais, equipes responsáveis e dificuldades que o museu encontra.

E) Recursos humanos e financeiros: Identificar se esses recursos influenciam na presença do museu na Internet.

F) Presença do Museu na Internet: Compreender como estes museus estão implementando a sua presença na web, as dificuldades, os objetivos, as ferramentas mais utilizadas para comunicação e disponibilização de acervo.

G) Identificação do profissional responsável por responder o questionário.

Das 33 instituições, não obstante as inúmeras tentativas de obter retorno, apenas 8 foram respondidos em tempo hábil. Os pedidos de participação foram prorrogados por duas vezes com novas tentativas de contato, tanto por e-mail, quanto por telefone. Ao final, obtivemos o seguinte resultado: 8 e-mails foram respondidos, 6 e-mails retornaram como inexistentes, 18 museus receberam os e-mails mais não responderam e um museu respondeu nosso e-mail dizendo que iria participar após o tempo estipulado para as respostas.

Ainda que este resultado não permita generalizações, em termos estatísticos, as informações coletadas ensejaram reflexões importantes, além de subsidiarem a etapa seguinte desta investigação: os estudos de caso.

Etapa 04 – Estudos de caso de experiências dos MISes

Para Gil (2009), o estudo de caso é caracterizado pelo “estudo profundo e exaustivo de um ou mais de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado”. Um de seus propósitos é “descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada investigação” (GIL, 2009, p. 37), no nosso descrever a relação dos Museus da Imagem e do Som com a internet.

Depois de feita a coleta de dados com o questionário e a interpretação do que for levantado, realizamos uma análise comparativa, a fim de compreender os contextos dos Museus da Imagem e do Som relacionando com o mapeamento inicial, o que eles conseguem desenvolver com os recursos que possuem, as ferramentas, metodologias e outras ações que são utilizadas para difundir o patrimônio audiovisual na Web. Assim foi possível reconhecer alternativas e soluções de problemas que podem facilitar ou revelar saídas para as instituições que preservam acervos audiovisuais e difundem esses acervos na Web. Por fim, indicamos recomendações e soluções tecnológicas para catalogação e

difusão de acervo museológico digital na Web, tomando como referência as experiências dessas instituições.

Nossa intenção com a pesquisa é produzir um material que possa ajudar os Museus da imagem e do Som a buscarem alternativas e soluções para difundir seus acervos na internet, a partir de experiências e práticas compartilhadas pela própria comunidade dos MISes. E fornecer elementos para novas pesquisas a serem desenvolvidas sobre essa temática.

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Neste capítulo, apresentaremos a coleta de dados, as análises dos resultados do mapeamento da presença dos MIS na internet, os estudos de caso e as respostas dos questionários aplicados.

Na primeira etapa da coleta de dados, realizamos um levantamento para identificarmos quais são os Museus da Imagem e do Som no Brasil. Para isso, utilizamos os dados do Cadastro Nacional de Museus (CNM) disponíveis por meio da plataforma Museusbr.

Em 2006, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) iniciou o CNM que se tornou a fonte de dados mais completa e atualizada sobre os museus brasileiros. Em 2015, houve um aperfeiçoamento do cadastro com a adoção de novas metodologias de trabalho que culminaram com a criação da Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM) juntamente com a plataforma Museusbr.

O Museusbr foi instituído como “sistema nacional de identificação de museus e plataforma para mapeamento colaborativo, gestão e compartilhamento de informações sobre os museus brasileiros.” (PORTARIA Nº 6, DE 9 DE JANEIRO DE 2017). A plataforma integra os dados do CNM e do Registro Nacional de Museus (RM), podendo também receber informações de novas políticas para museus e a colaboração dos usuários que podem indicar museus não cadastrados ou atualizar informações. Escolhemos a plataforma Museusbr para fazer o levantamento dos Museus da Imagem e do Som por ser considerada a fonte de informação mais atualizada e completa sobre os museus Brasileiros.

Ao acessarmos o site da plataforma Museusbr, fizemos uma busca pelo termo “Museus da Imagem e do Som” e extraímos dados do total de 33 museus correspondentes ao termo (Quadro 1) que compuseram nossa amostra de pesquisa.

Quadro 1 - Lista dos Museus da Imagem e do Som cadastrados na plataforma Museusbr

Museu da Imagem e do Som do Pará
Museu da Imagem e do Som de São Paulo
Museu da Imagem e do Som - MIS - Forte Santo Antônio da Barra
Museu da Imagem e do Som de Taubaté
Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista
Museu da Imagem e do Som do Amapá
Museu da Imagem e do Som de Santa Fé do Sul
Museu da Imagem e do Som de São Mateus
Museu da Imagem e do Som Cine Santa Tereza
Museu da Imagem e do Som de Alagoas
Museu da Imagem e do Som de Araxá
Museu da Imagem e do Som de Balneário Camboriú
Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte
Museu da Imagem e do Som de Cacoal
Museu da Imagem e do Som de Campinas
Museu da Imagem e do Som de Cascavel

Museu da Imagem e do Som de Cuiabá Lázaro Papazian Chau
Museu da Imagem e do Som de Goiás
Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte
Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul
Museu da Imagem e do Som de Pernambuco
Museu da Imagem e do Som de Resende
Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina
Museu da Imagem e do Som de Santos
Museu da Imagem e do Som de Sergipe
Museu da Imagem e do Som do Amazonas
Museu da Imagem e do Som do Ceará
Museu da Imagem e do Som do Paraná
Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
Museu da Imagem e do Som José da Silva Bueno
Museu da Imagem e do Som Maestro José Tescari
Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira
Museu Maçônico da Imagem e do Som

FONTE: Desenvolvida pelo autor com dados extraídos do Cadastro Nacional de Museus do Ibram, 13 de junho de 2022.

Vemos no mapa abaixo (Figura 1) como estão distribuídos geograficamente todos os Museus da imagem e do Som no Brasil que foram encontrados na busca.

Figura 1 - Distribuição geográfica dos Museus da Imagem e do Som.



Fonte: Cadastro Nacional de Museus, Ibram³

³

Acesso disponível em:
[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space,map:\(center:\(lat:-13.581920900545844,lng:-42.82470703125\),zoom:5\)\),space:](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space,map:(center:(lat:-13.581920900545844,lng:-42.82470703125),zoom:5)),space:)

Segundo Santos (2004), a distribuição de museus no Brasil parece obedecer a critérios do poder financeiro e cultural. Para a autora, a região com mais museus é aquela que possui maior PIB, maior índice de urbanização e menor taxa de analfabetismo. A ideia levantada pela autora vai ao encontro dos dados que coletamos, uma vez que a região Sudeste é considerada a mais rica economicamente, a mais populosa e a que possui o menor índice de analfabetização, de acordo com o IBGE (2021), e é a região com o maior número de museus o que colabora para a existência de uma maior concentração de MISes,

Podemos observar, portanto, pelo mapa uma concentração de museus em algumas regiões geográficas. Dentre elas, destaca-se a região Sudeste, que possui o maior número de Museus da Imagem e do Som cadastrados no Ibram, sendo 14 museus nessa região. O Sudeste também é a região que possui o maior número de museus em geral, mesmo sendo a segunda menor região em extensão territorial do país, temos o levantamento de um total de 1551 instituições até o mês junho de 2022 (ReNIM, 2022) o que vai de acordo com a ideia da distribuição de museus pelo território nacional defendida por Santos (2004).

No Nordeste, concentra-se o segundo maior número de Museus da Imagem e do Som, com o total de 9 museus. É a terceira região brasileira com o maior número geral de museus, sendo 852 no total (ReNIM, 2022). É uma região que contrapõe a ideia de distribuição de museus proposta por Santos (2004), pois possui a menor taxa de urbanização e o maior nível de analfabetização do país. Alguns dos motivos que podem ser considerados para essa elevada concentração de museus em relação a regiões com índices econômicos e sociais maiores é ter o turismo como grande impulsionador econômico e cultural.

Essa contraposição a distribuição de Santos também é observada na região Sul, que possui 4 Museus da Imagem e do Som no Cadastro Nacional de Museus. Apesar de ser a segunda região com mais museus no Brasil, sendo 1059 (ReNIM, 2022) é pouco representativa na tipologia dos MISes. Seguindo o proposto pela autora, esperava-se que por possuir um maior número de museus, ter alto índice de desenvolvimento econômico e social, a região teria um maior quantitativo desses museus.

A Região Norte acompanha o Sul com apenas 4 MISes. É a região brasileira com o menor número de museus, apenas 175 museus em geral (ReNIM, 2022). Mesmo sendo a maior região em extensão territorial, o que provavelmente se explique pela ampla

cobertura de território com a floresta Amazônica. A região Centro Oeste possui apenas 3 museus da imagem e do som, sendo a região com o menor número de museus com essa tipologia e com um baixo número de museus em geral, 278 no total (ReNIM, 2022). É a região brasileira com o menor número de habitantes, e o segundo menor PIB.

Por fim, observamos no mapa da Figura 1 que os estados de Tocantins, Piauí, Rio grande do Sul, Acre, Natal, Roraima e o Distrito Federal não possuem Museus da Imagem e do Som cadastrados na plataforma.

No decorrer deste capítulo, apresentaremos o mapeamento da presença dos MISes na internet, verificando a existência de websites, perfis em redes sociais e plataformas de *streaming* de áudio e vídeo. Posterior a essa etapa, apresentaremos os dados levantados por meio dos questionários aplicados, objetivando entender a realidade dessas instituições ao se lançarem na internet.

5.1 Mapeamento da presença dos MIS na Web

Para realizarmos o mapeamento da presença dos Museus da Imagem e do Som na internet utilizamos os dados extraídos da plataforma Museusbr. Complementamos esses dados com pesquisas nas redes sociais, plataformas de *streaming* de áudio e vídeo e no mecanismo de busca da Google. Aplicamos esse procedimento em todos os trinta e três museus selecionados para a amostra, buscando encontrar os seguintes itens:

- Website,
- Blog,
- Página ou perfil em Redes sociais, como Facebook, Instagram, Twitter, TikTok e outros,
- Plataformas de *streaming* de áudio ou de compartilhamento de vídeo, como o Deezer, Spotify e Youtube,
- Enciclopédia colaborativa, como a Wikipedia,
- Site de viagens, como TripAdvisor.

Esses itens foram escolhidos devido à sua relevância e à influência que possuem na Web. Possuir um website pode proporcionar ao museu ampliar a sua capacidade de se comunicar, exibir exposições on-line, divulgar seu acervo, promover eventos, compartilhar informações institucionais, tudo dentro de um mesmo espaço virtual. De acordo com Rinehart (2003), os museus foram atraídos pela capacidade da internet de alcançar muitas pessoas, e viram um potencial para se comunicar e difundir seus acervos sem que houvesse limitações geográficas. Começaram expressivamente a criar seus sites a partir de 1995, sendo o website a primeira presença on-line da maioria dos museus.

As redes sociais são um grande marco da Web 2.0. Com as redes sociais, além do museu ter a possibilidade de alcançar um público de potencial internacional sem ter altos custos de implementação e manutenção como os websites, a comunicação com o usuário passou a ser mais interativa, o usuário pode comentar e compartilhar as publicações dos museus, e os museus podem da mesma forma interagir com os usuários e embora os websites e blogs permitam interações e comentários, isso foi amplificado nas redes sociais. As redes sociais escolhidas são as mais utilizadas atualmente no Brasil, de acordo com a *We Are Social* e da *Hootsuite*, (DIGITAL, 2022) o Youtube vem em primeiro lugar com 138 milhões de usuários, depois o Instagram com 122 milhões de usuários, o Facebook com 116 milhões, TikTok com 73 milhões e o Twitter com 19 milhões de usuários.

Outro item mapeado foi a presença dos MIS nas plataformas de *streaming* de áudio, como Deezer e Spotify. Além do Youtube, essas duas plataformas estão entre as mais populares para se ouvir música na internet, principalmente para quem utiliza os *smartphones* (TIC Cultura, 2020). A comercialização e o consumo de música modificam-se com a popularização das plataformas de *streaming*, ir a uma loja e comprar um álbum recém-lançado é algo que deixou de ser rotineiro. O conteúdo disponível nessas plataformas pode ser acessado sem custos financeiros diretos para o usuário e sem necessidade de fazer *download* das canções em seus dispositivos, mas com interrupções de publicidades entre uma mídia e outra, o que altera a experiência do usuário, que acaba optando por fazer um plano de assinatura na plataforma para ter uma experiência sem as interrupções de propagandas. Tudo isso integra a denominada “economia da atenção”, que também impactou as formas de se consumir e de se monetizar cultura.

O impacto dessas plataformas na indústria musical pode ser muito desastroso a longo prazo. No passado, o domínio do mercado musical estava nas mãos das grandes gravadoras, mercado que entrou em colapso com o advento do MP3 e da pirataria. Hoje, grande parte do lucro desse mercado está indo para as plataformas de *streaming*.

E os músicos, como ficam? Os artistas vêm sentindo os efeitos do domínio dessas plataformas e estão preocupados com o futuro da profissão. Antes o lucro que obtinham, que já não era significativo tendo em vista as margens das grandes gravadoras, agora é dividido com essas plataformas. Temos como exemplo dessa preocupação a demanda formal de artistas no Reino Unido, que fizeram uma carta aberta e uma petição endereçadas ao primeiro-ministro Boris Johnson. De acordo com o Digital Music News (2021) a carta foi liderada pela Musicians' Union e a Broken Record campaign e contou com assinatura de artistas e grupos como Paul McCartney, do Led Zeppelin, Roger Daltrey do The Who, entre outros. Pedia reformas econômicas nos espaços de *streaming*, afirmando

que as leis não estão acompanhando o avanço da tecnologia, o que abre brechas para as plataformas explorarem os músicos.

Não obstante estas questões, estas plataformas são amplamente utilizadas pela indústria fonográfica. Veremos nesse capítulo como os MISes estão utilizando essas plataformas e os eventuais efeitos delas na preservação dos acervos audiovisuais.

Os itens Wikipedia e TripAdvisor foram incluídos na coleta de dados durante o início do mapeamento. Observamos que alguns MISes não possuíam redes sociais ou sites ativos, mas foi possível encontrar informações relevantes sobre os museus nessas plataformas.

A Tabela 1, apresenta o quantitativo de MISes em cada uma das plataformas mapeadas.

Tabela 1 - Mapeamento da Presença On-line dos MISes na Web

Tipo de Presença	Nº
Websites e Blogs	
Website Próprio	8
Website de Terceiros	15
Blog	2
Plataformas de Mídia e Redes Sociais	
Facebook	14
Instagram	12
Twitter	2
TikTok	1
YouTube	7
Streaming de áudio	2
Enciclopédia Colaborativa e Site de viagens	
Wikipedia	8
Tripadvisor	14

Fonte: Desenvolvida pelo autor, junho de 2022.

Ao compararmos esses dados iniciais (Tabela 1) com a presença na internet dos museus em geral, podemos observar diferenças significativas em alguns dos itens mapeados. Para fazermos a comparação, utilizamos os dados disponibilizados pela pesquisa TIC CULTURA (2021), desenvolvida pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br) com objetivo de compreender a presença e a adoção das tecnologias de informação e comunicação (TIC) nos equipamentos culturais brasileiros. Através de seu site, o Cetic.br disponibiliza todos os micros dados levantados na pesquisa TIC CULTURA e qualquer pessoa pode ter acesso a base de dados.

Os primeiros itens que mapeamos foram os websites próprios, ou seja, aqueles que versam exclusivamente sobre o museu, não sendo apenas uma parte de outros websites, a exemplo de portais de secretarias governamentais ou universidades. Dos 33 MISes, encontramos apenas oito - 24% - com websites próprios. Esse número aparece menor em comparação a média geral dos museus brasileiros que é de 33% (TIC CULTURA, 2021).

Essa diferença vai se inverter ao procurarmos as páginas em Websites de terceiros, em nosso mapeamento encontramos 15 endereços eletrônicos (45%) dos Museus da Imagem e do Som em sites de terceiros, como secretarias e fundações de cultura municipais e estaduais. Na média geral de museus brasileiros, apenas 24% possuem páginas em website de terceiros.

Para levantarmos possíveis explicações para essas diferenças propomos as seguintes hipóteses: os MISes possuem um número menor de sites do que a média geral de museus, porque são de grande maioria - 88% - da esfera pública, levantamos essa hipótese porque 29% dos museus brasileiros, segundo o TIC Cultura, são privados. As instituições privadas teriam mais facilidades e menos burocracias para criar um site para seus museus se comparados a instituições públicas.

Um outro ponto que observamos é que todos os Museus da Imagem e do Som que possuem sites próprios são estaduais, o que nos faz questionar se isso interfere em questões como diferença de autonomia para tomada de decisões, recursos humanos, estruturais e financeiros disponíveis.

Miranda (2001) apontou em sua tese que ter a documentação organizada, a automação das informações e a produção de sistemas de informação são etapas essenciais que precedem a abertura de sites de instituições provedoras de informação. Segundo a autora, a carência dessas etapas gera lacunas informacionais nos sites de museus, no qual as informações estão presentes, mas não existe opções para consultas a base de dados e nem sistemas de busca. Infelizmente para os Museus da Imagem e do Som, isso pode ser um problema para a criação de seus sites. De acordo com Mendonça (2012), dez anos atrás, quando publicou sua tese, apenas 53% dos MISes estavam trabalhando com catalogação informatizada. E mesmo assim, os que trabalhavam apresentavam um processo lento, pois a transposição de informações de fichas antigas para sistemas informatizados de banco de dados é um desafio substancial, devido ao número elevado de itens no acervo.

Ao mapearmos as redes sociais encontramos o total de dezenove instituições que possuem perfil em pelo menos uma das redes mapeadas, o que corresponde a 57% dos MISes. Esse número é semelhante à média geral dos museus brasileiros que é de 56%, de acordo com a pesquisa TIC Cultura (2021). Podemos destacar uma maior presença nas

redes sociais do que em websites. A pesquisa TIC Cultura aponta que o uso das redes sociais entre museus aumentou de 48% para 56% de 2018 para 2020, as atividades mais realizadas são divulgar a programação, divulgar acervo e postar notícias sobre a instituição.

Uma das hipóteses, inclusive, para o desinteresse em se manter e desenvolver um website para os MISes, pode ser a percepção (equivocada) de que as redes sociais substituiriam as funcionalidades de um website. Por fim, a criação e manutenção de um website demanda pessoal, investimento em capacitação e tempo, recursos escassos nos museus brasileiros.

Nas próximas seções desse capítulo, analisaremos mais profundamente o que está sendo disponibilizados pelos MISes nesses espaços.

5.2 Websites e Blogs

Em nosso mapeamento encontramos o total de oito endereços eletrônicos de sites próprios para os MISes, um número bem inferior a quantidade de páginas existentes em websites de terceiros.

Ao pensarmos no website de um museu, o que devemos ali encontrar? Bowen, no final da década de 90, conduziu um estudo analisando pesquisas realizadas em sites de museus, com o objetivo de compreender a relação dos usuários com estes sites. Embora o público brasileiro possa ter um perfil diferente dos usuários que responderam os questionários usados nos estudos de Bowen, no qual 88% dos visitantes eram norte-americanos, e a relação dos usuários com a internet tenha se modificado nesse período, os estudos do autor nos trazem algumas questões ainda pertinentes sobre os websites de museus. As respostas dos usuários dos sites revelam alguns motivos importantes para que um museu tenha um Website e as funcionalidades que são mais buscadas destes sites. Possuir exposições on-line e encontrar imagens dos acervos, de acordo com o autor, consistem nos recursos e conteúdos mais procuradas pelos usuários. A inexistência desses itens podem ser decepcionantes e desestimular o usuário a continuar na página.

Os benefícios de acessar um site de museu segundo Bowen (1999) seria, por exemplo, conhecer um museu que está distante de sua localidade sem precisar fazer uma visita física. Em sua análise, mais da metade dos usuários possuem esse interesse, e se os visitantes virtuais tiverem encontrado um site que lhes chamem a atenção, eles estarão mais propensos a visitar o museu pessoalmente quando passarem próximos ou até mesmo mudar a rota de uma viagem para tal.

Outro item, por exemplo, é explorar um interesse pessoal. Para o autor, museus com temáticas específicas, como *hobbies* particulares, podem se beneficiar dos sites on-line.

Os MISes por possuírem temáticas que fazem parte do *hobbie* e lazer de muitas pessoas como a música, o cinema, a televisão e a fotografia têm um grande potencial para explorar isso em seus sites. E o último benefício citado é que o site pode ser divertido e interessante.

Um site de museu também pode facilitar a pesquisa de objetos que estão no acervo do museu, tirar dúvidas sobre visitas, informar o público sobre suas atividades e o atrair para visitas presenciais.

Como vimos na introdução teórica, segundo Piacente (1996) citado por Teather (1998), os sites de museus podem ser divididos em três categorias, o tipo “**Folheto eletrônico**”, com uma proposta mais simples, focado em apresentar a instituição para o usuário. Esse tipo de site geralmente exibe algumas imagens da instituição, possui um histórico breve e informações como horários e endereço de forma a divulgar a instituição e orientar o usuário a fazer uma visita. É uma estratégia muito parecida com a de folhetos impressos.

A segunda categoria é “**Museu no mundo virtual**”, no qual partes do museu físico pode ser projetado na Web, contém informações mais detalhadas que a primeira categoria, pode possuir exposições ou armazenar registros de exposições antigas, prolongando o potencial informacional dessas exposições. E a terceira são os museus “**realmente interativos**”, nessa categoria o site pode ter relação com o museu real, mas também reinventar o museu e fazer o público participar desse processo de modo que a presença de interatividade envolve o visitante. Essas categorias mostram que os sites dos museus podem servir a múltiplos propósitos, mas escolher qual delas usar depende de vários fatores como recursos financeiros, tecnológicos e humanos.

Em síntese, websites permitem a criação de inúmeros recursos específicos que não podem ser replicados nas redes sociais. Por exemplo, coleções on-line e repositórios digitais profissionais, com sistemas de busca avançados e metadados detalhados do acervo. Além disto, as redes sociais consistem em plataformas privadas, proprietárias, que podem desaparecer ou mudar suas regras de uso como quiserem, sem aviso prévio. Já os websites, quando desenvolvidos em plataformas autônomas, a exemplo do WordPress, pertencem aos museus, que têm total controle das suas funcionalidades, aparência e conteúdo.

E como são os Websites próprios dos Mises? Nos próximos tópicos deste capítulo, apresentaremos de forma individual os MISes que possuem websites próprios. Em nosso mapeamento, encontramos o total de oito endereços eletrônicos de sites próprios para os MISes, destes, apenas quatro foram possíveis de serem acessados. Os links restantes se encontram suspensos permanentemente ou temporariamente e alguns com atividades reduzidas devido ao ano eleitoral Lei das Eleições – Lei nº 9.504 que veda a

utilização de redes governamentais para fazer publicidade institucional, como foi o caso do Museu da Imagem e do Som do Ceará, e Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina.

Os Mises pesquisados foram: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Museu da Imagem e do Som de Alagoas, Museu da Imagem e do som do Paraná, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Para compreendermos melhor a utilização dos sites das instituições, aplicamos uma matriz de análise para verificar se os sites possuem os seguintes recursos:

A) **Dados básicos da instituição:** observar se o site fornece informações básicas para localização e contato (Endereço, telefone, e-mail e horário de atendimento ao público).

B) **Histórico / missão:** analisar se o museu disponibiliza em sua página o histórico e a missão da instituição

C) **Descrição do acervo:** Analisar se o website apresenta qual o tipo de acervo que o museu possui (videográfico, fotográfico, fonográfico, iconográfico, cinematográfico) e suas coleções e fundos.

D) **Exposição on-line:** se o museu possui exposições pensadas ou adaptadas para o ambiente on-line.

E) **Tour virtual;** O *tour* virtual é a possibilidade, através de algum recurso digital, de visitar o espaço de forma on-line e interativa.

F) **Ações educativas;** espaço para o museu apresentar as suas ações educativas como visitas mediadas e oficinas com os visitantes e outras formas de interação com o acervo.

G) **Base de dados para pesquisa (repositórios digitais)** é um item importante para sites de museus, através dos mecanismos de busca internos do repositório, o usuário pode navegar pelos objetos que o museu catalogou e acessar a documentação desses objetos.

H) **Espaço para divulgação;** espaço de comunicação do site, onde ele pode informar o usuário das atividades como notícias, eventos, cursos, publicações e além de suas atividades, difundir atividades de outras instituições.

I) **Programação da Instituição** (agenda, cronogramas etc.);

O resultado da aplicação da matriz de análise nos websites dos quatro museus mapeados pode ser observado no gráfico da (FIGURA 2).

Figura 2 - Conteúdo da Matriz de Análise identificado nos Websites dos MISes



Fonte: Desenvolvida pelo autor, junho de 2022.

Os itens “Dados básicos”, “histórico e missão” e a “descrição do acervo” são os únicos que aparecem em todos os websites próprios. O Item “*Tour Virtual*” apareceu apenas em um dos websites próprios. Para compreendermos melhor esses itens dentro das plataformas, vejamos, como estudos de caso, os respectivos museus com site próprio.

5.2.1 Website do Museu da Imagem e do Som de São Paulo

Inaugurado em 1970, O Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) começou a ser planejado em 1967. Na época, a intenção do governador do Estado de São Paulo, Roberto de Abreu Sodré, era criar um museu estadual inspirado no Museu da Imagem e do Som idealizado por Carlos Lacerda, na Guanabara. Segundo Lenzi (2019), a ideia de criar um MIS em São Paulo parte de Luiz Ernesto Kawall, assessor de imprensa do Gabinete de Estado. O jornalista havia participado do processo de criação do MIS carioca e levou a proposta de criar o MIS paulista até o governador Abreu Sodré.

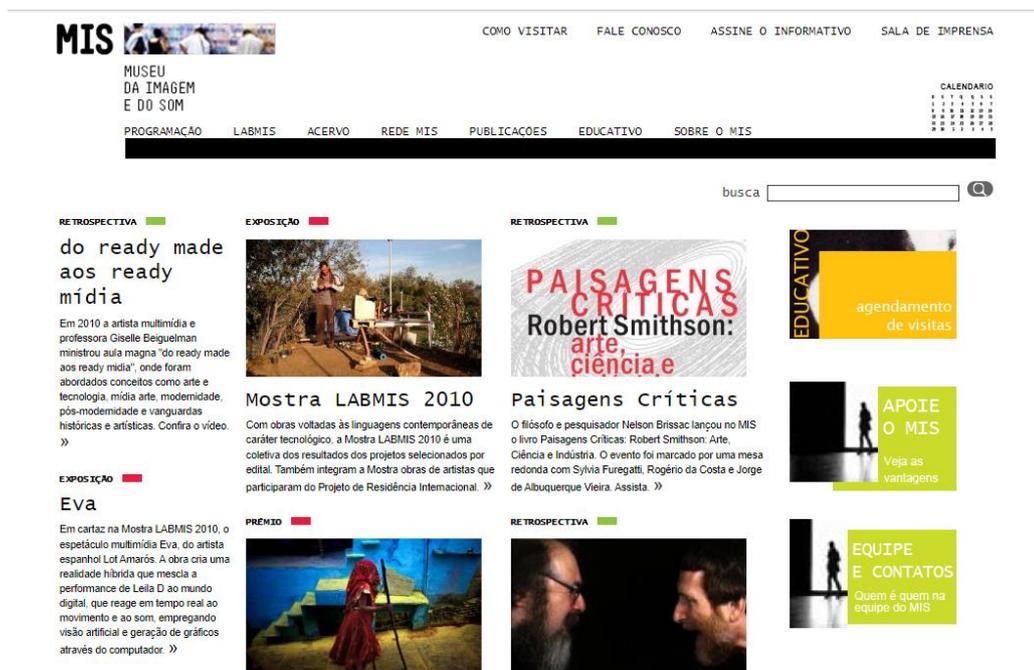
Segundo o site da instituição (MIS-SP, 2022), ao longo de mais de 50 anos foi reunido um acervo com mais 200 mil itens, contendo fotografias, filmes, vídeos, cartazes, peças gráficas, equipamentos de imagens e som. Com o crescimento do acervo, ele foi classificado e dividido nas categorias acervo museológico, acervo arquivístico (arquivo histórico) e acervo bibliográfico. Reunindo importantes coleções relacionadas ao cinema, a TV, o rádio depoimentos de celebridades e a história de São Paulo. Em 2007, o museu começou uma parceria público privado e passou a ser administrado pela Associação do

Paço das Artes Francisco Matarazzo Sobrinho Organização Social de Cultura. O museu ficou fechado para reestruturação até agosto e 2008, com a proposta de adequar seu conceito institucional e sua estrutura física, de modo com que o museu passou a trabalhar o seu acervo com propostas contemporâneas. Em 2019, em parceria com a TV Cultura, a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, o MIS-SP criou o MIS *Experience*, descrito no site da instituição como primeira instituição dedicada à arte imersiva da América Latina.

Foi em 2007, já sobre a administração da associação cultural, que o domínio do site dos MIS-SP foi efetivado. Através dos registros do Internet Archive (2022), podemos observar que ao longo dos anos o site do museu foi se adaptando a designs de interface mais contemporâneos.

Nas Figuras 3 e 4 observamos como eram as páginas no ano de 2010 e em 2022, respectivamente. Um ponto a ser observado é que o site ao longo desses anos passou a interagir com outras plataformas como Youtube, Google Arts & Culture. Inseriu, também, no rodapé do site, botões com links para todas as redes sociais da instituição (Figura 5).

Figura 3 - Página do Website MIS-SP em 2010



Fonte: Archive.org. Website do MIS-SP em 2010 disponível em: https://web.archive.org/web/2022000000000*/https://www.mis-sp.org.br

Figura 4 – Página do Website MIS-SP em 2022



Fonte: MIS-SP. Página inicial do site do museu. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br>

Figura 5 – Rodapé do Website MIS-SP em 2022



Fonte: MIS-SP. cabeçalho do site do museu. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br>

Dentro das categorias de classificação de sites, o MIS-SP pode ser classificado como “museu no mundo virtual” (PIACENTE, 1996), porque traz elementos como exposições virtuais, imagens do acervo, *tour* 3D, sem se desvincular do museu físico.

Ao aplicarmos a nossa matriz de análise, o website do MIS-SP marcou 9 dos 9 itens, sendo o Website com o maior número de itens para análise. Quase todos os itens da matriz puderam ser encontrados nos menus do cabeçalho do site com exceção do “Histórico / missão”, que não aparece em nenhuma área de destaque.

O Histórico / missão é um item importante que merece destaque, pois passa para o usuário que não conhece o museu informações relevantes para se conhecer melhor o seu papel institucional. Esse item no site do MIS-SP é possível de ser encontrado de forma tímida apenas no rodapé do site e sem nenhum destaque. O usuário, ao clicar no link “Sobre” no rodapé, é direcionado para uma página com uma breve descrição do museu e a menus com a história do MIS, uma linha do tempo, organização social, equipe e trabalhe conosco. O histórico e a linha do tempo da instituição são muito bem apresentados, possuem uma abordagem contemporânea, imagens do espaço físico do museu, e contam a história da instituição com uma abordagem fácil para o entendimento do usuário.

O primeiro item da nossa matriz são os dados básicos. O site do museu disponibiliza, por meio do menu “visite”, todas as informações que o visitante precisa para visitar o museu, um guia para o visitante planejar a sua visita e orientações de segurança necessárias devido a pandemia do COVID-19. Informações mais simplificadas e de interesse do público geral, como endereço e contato, também ficam disponíveis no rodapé do site.

O próximo item que procuramos identificar no site foi a “descrição do acervo”. No cabeçalho do site existe um menu específico para abordar o acervo da instituição. A primeira página que acessamos ao clicar no menu “acervo” contém uma breve descrição da tipologia do acervo, o quantitativo de objetos presente nas coleções, um vídeo apresentando o acervo, algumas coleções específicas e alguns bastidores e áreas internas do museu, como a reserva técnica e espaço expositivo. Nessa página também existem recursos hipertextuais para acessar o “acervo online”, informações de como pesquisar nesse acervo, apresentação do arquivo histórico e da midiateca da instituição. Ao chegarmos nesse ponto da pesquisa no acervo online, deparamo-nos com o item “Base de dados para pesquisa” da nossa matriz de análise.

O museu possui um repositório digital próprio, pensado especificamente para o seu acervo. A página é dividida nas categorias, “Áudio e disco”, “Fotografia”, “Iconográfico”, “Filme”, “Vídeo”, “Equipamento”, “Livro e catálogo” e “Periódico”. Cada item do acervo possui uma ficha com os dados do objeto e em alguns casos é possível ter acesso ao conteúdo das coleções de fotografia, áudio e vídeo (Figura 6).

Figura 6 – Página da entrevista de José Maria Rodrigues e Wadih Assad Coury no acervo no Website do MIS-SP.

MIS
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

ASSINE O INFORMATIVO | COMO VISITAR | FALE CONOSCO | IMPRENSA | ACESSO

ÁUDIO E DISCO | FOTOGRAFIA | ICONOGRÁFICO | FILME | VÍDEO | EQUIPAMENTO | LIVRO E CATÁLOGO | PERIÓDICO

busca busca avançada

ÁUDIO E DISCO

Busca Avançada +

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

00:00 / 78:27

Título:
[Entrevista de José Maria Rodrigues e Wadih Assad Coury parte 2/2] at.

Tipo:
História oral

Número do Item:	Número de Registro:
00060MEF00047AD	100.32; A.03378100.32; A.03378

Uso e acesso:
Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual

Coleção:
00060MEF - Memória do Futebol

Fonte: MIS-SP. Entrevista de José Maria Rodrigues e Wadih Assad Coury parte 2/2. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-jose-maria-rodrigues-e-wadih-assad-coury-parte-22>. Acesso em: 20/07/2022.

O acervo também pode ser consultado através da busca avançada com filtros específicos. Como já mencionado, Bowen (1999) pondera em seu artigo que a maioria dos visitantes esperam encontrar imagens e poder baixar essas imagens nos sites de museus. No caso dos MISes, temos acesso a imagens, vídeos e áudios.

Em relação a questão dos direitos autorais do acervo disponibilizado, Bowen (1999) considera que tem sido uma preocupação constante dos museus que disponibilizam imagens para o público. O MIS-SP deixa destacado na página inicial do seu repositório que os usuários serão responsáveis caso violem os direitos autorais das obras pesquisadas.

O próximo item que identificamos na nossa matriz de análise foi “Exposição on-line”. No site do MIS-SP encontramos no cabeçalho um menu específico para falar das exposições da instituição. Através do menu exposições, podemos acessar uma página específica para as exposições on-line clicando em “Virtual”. O Museu disponibiliza para os usuários sete exposições virtuais (Figura 7).

Figura 7 - Páginas das exposições virtuais no site do MIS-SP

The screenshot shows the MIS-SP website's virtual exhibitions page. At the top, there is a navigation menu with options like VISITE, EXPOSIÇÕES, PROGRAMAÇÃO, and CURSOS. Below the menu, the page is titled 'EXPOSIÇÕES' and 'VIRTUAIS'. The main content area displays a grid of exhibition cards. Each card consists of a representative image, a title, dates, and a short introductory text. The visible cards include:

- Tour virtual | Portinari para todos** (19/Agô, 2021 - 02/Nov, 2021)
- Leonardo da Vinci - 500 anos de um gênio | Dig ...** (18/Maio, 2021 - 31/Maio, 2021)
- Google Arts & Culture | Exposições MIS** (01/Jun, 2021 - 31/Jun, 2021)
- Cinema paulista nos anos 70** (01/Jun, 2021 - 31/Jun, 2021)
- Coleção Guilherme Gaensly no acervo MIS: uma p ...** (18/Maio, 2021 - 31/Maio, 2021)
- Moventes** (18/Maio, 2021 - 31/Maio, 2021)
- Lambe-lambe: fotografias de rua em São Paulo no ...** (01/Jun, 2021 - 31/Jun, 2021)

Fonte: MIS-SP. Exposições/virtuais. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/list/virtual>. Acesso em: 20/07/2022.

O museu utilizou diferentes recursos tecnológicos para disponibilizar suas exposições on-line para o público. Cinco das sete exposições virtuais do museu foram realizadas em parceria com o *Google Arts & Culture*⁴. O Usuário ao selecionar uma das exposições no site do MIS-SP é direcionado para a página da exposição no endereço eletrônico do Google Arts & Culture. A Figura 4 apresenta a página inicial da exposição “Cinema Paulista nos anos 70” no site do instituto da Google.

⁴ “O Google Arts & Culture é um projeto sem fins lucrativos desenvolvido pelo Instituto Cultural do Google. O projeto, que utiliza a tecnologia street view capturada em alta definição (ArtCamera), tem como objetivo divulgar os acervos culturais, obras de arte e documentos históricos que estão fisicamente em museus e instituições a fim de tornar as obras de arte acessíveis às pessoas do mundo inteiro.” Texto retirado do site do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, (Ibram, 2022) Link <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/acervos-online/google-arts-culture>.

Figura 8 - Página da exposição “Cinema paulista nos anos 70” no Google Arts & Culture.



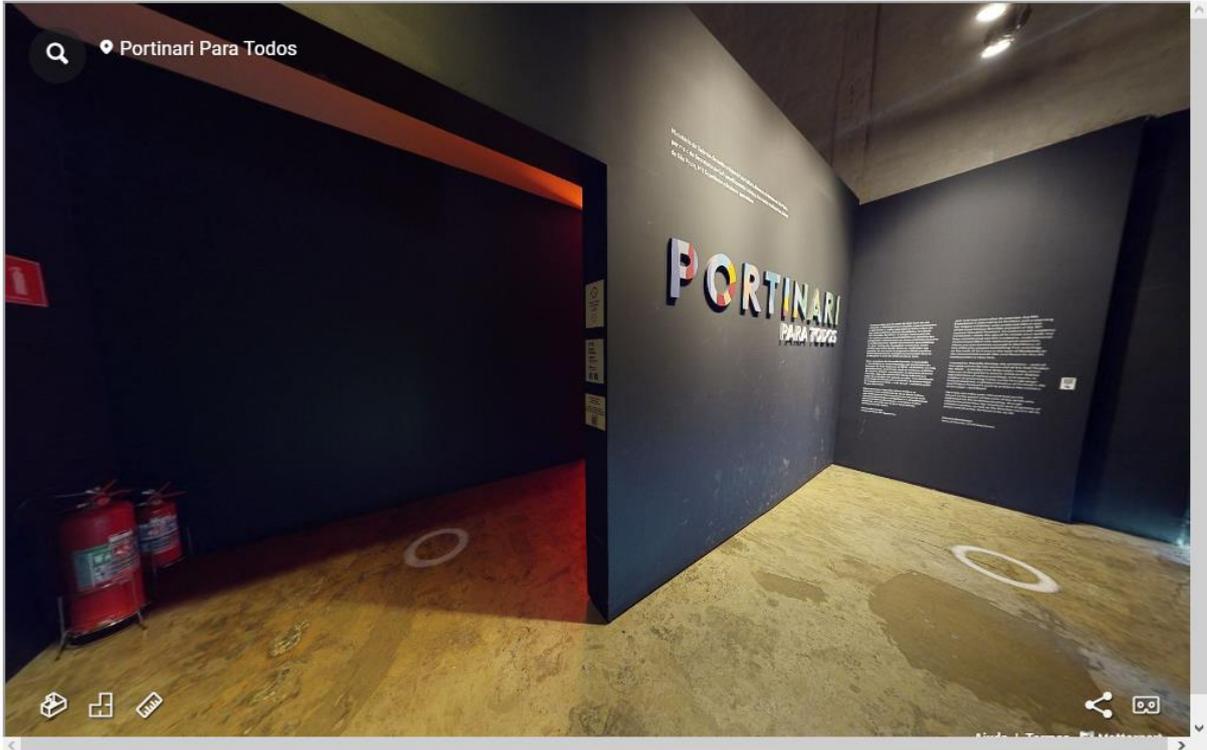
Fonte: artsandculture.google. exposição virtual Cinema paulista nos anos 70. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/0gUB0jo8D13mLA>. Acesso em: 20/07/2022.

O Google Arts & Culture, por ser gratuito e de fácil utilização, pode ser uma opção relevante para as instituições criarem exposições virtuais sem a necessidade de investimentos próprios, pois é um projeto custeado e hospedado pela empresa Google. De acordo com Pereira (2019), uma das limitações para os museus criarem coleções na plataforma são os direitos autorais. O autor alerta que os museus, ao criarem suas coleções virtuais, devem se atentar para a questão dos direitos autorais, porque o conteúdo hospedado não deve conter proteção autoral e intelectual. Caso tenham alguma proteção, deve-se buscar o detentor dos direitos para autorização prévia

Além das exposições no Google, existem outras duas exposições virtuais no site do museu. As exposições foram realizadas presencialmente no MIS Experience e adaptadas para o ambiente virtual. Ao acessarmos a exposição “Portinari para todos”, deparamo-nos com o próximo item da nossa matriz de análise, o “**Tour Virtual**”. O usuário ao acessar a página da exposição pode fazer um *tour* virtual 360° e conhecer as três áreas expositivas que foram montadas no museu (Figura 9).

Para aprofundar e trabalhar ainda mais o tema da exposição com o público, o MIS-SP expande a exposição para outras plataformas. É possível assistir uma aula com João Candido Portinari, filho do pintor, que está hospedada no YouTube, ouvir uma playlist no Spotify, com composições brasileiras que foram inspiradas pelo artista e, por fim, apreciar uma web série voltada para o público infantil, com 6 episódios apresentando as obras do artista de Portinari.

Figura 9 – Página do Tour Virtual da exposição “Portinari para todos”



Fonte: MIS-SP. Exposições/virtuais. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/list/virtual>. Acesso em: 20/07/2022

Ao levantarmos o item “**Ações Educativas**”, encontramos no menu “Educativo” informações sobre como visitar o museu, materiais educativos disponíveis para *download*, uma página para o blog do educativo, projetos desenvolvidos e a programação da equipe.

No site do MIS-SP é possível de experienciar no ambiente virtual diversas áreas do museu, como conhecer o acervo, apreciar exposições, participar de atividades educativas, eventos promovidos pela instituição e tudo sendo constantemente atualizado. Para que isso aconteça, existem fatores que são essenciais e alguns deles conseguimos identificar por meio do próprio site.

Primeiro, a equipe e a organização institucional do museu. O museu possui equipes responsáveis por diferentes áreas estratégicas como comunicação, educativo, informática etc. capaz de gerir da melhor forma possível a presença do museu na internet. E para ter uma equipe ampla e utilizar recursos tecnológicos atuais um outro ponto a ser considerado são os recursos financeiros. O MIS-SP possui diferentes formas para captar recursos para o museu, tais como Leis de Incentivo, patrocínios, apoio de outras instituições e o apoio de pessoas físicas, como a doação de parte do seu imposto de renda ou IPTU, ou através do plano de associação do programa Clube Mis.

5.2.2 Website do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro é o pioneiro dos MISes, foi criado em 1965 com uma proposta inédita no Brasil. Seu conceito institucional, políticas e projetos inspiraram a criação de várias outras instituições que também se nomearam como Museus da Imagem e do Som. Nós dedicamos no primeiro capítulo desta dissertação para apresentar a criação desse museu e a sua importância para a salvaguarda da memória audiovisual do Rio de Janeiro. Nesta seção, veremos como o museu se comunica com o público através de seu site.

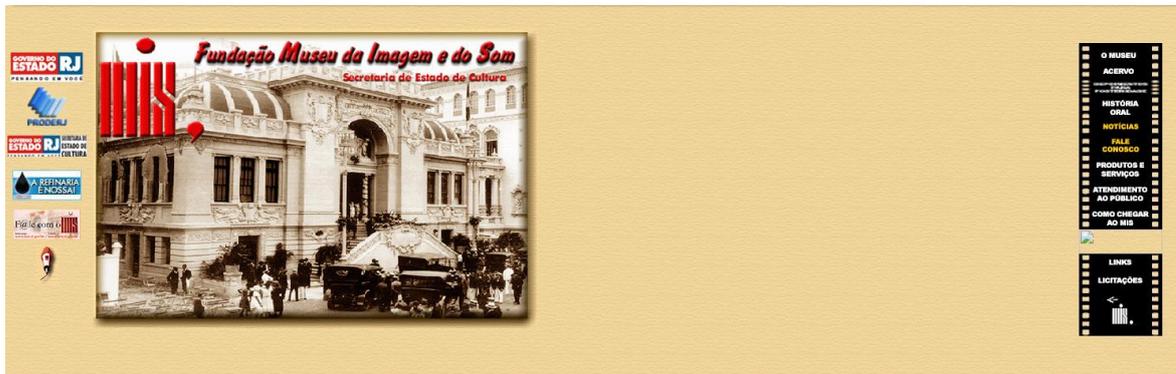
Ao procurarmos as versões mais antigas do site do MIS-RJ (2022), disponíveis na plataforma Internet Archive, encontramos o primeiro registro feito em janeiro de 2000, sendo o website mais antigo dos MISes. Infelizmente não foi possível carregar as imagens dessa versão. O site passou por muitas mudanças ao longo de sua existência, com novas funcionalidades sendo adicionadas ao longo do tempo, as imagens das Figuras 10,11,12, 13 e 14 apresentam algumas versões que a página já teve até na chegar na versão atual de 2022.

Figura 10 – Site do MIS-RJ em 23 de setembro de 2001



Fonte: Archive.org. Website do MIS-RJ em setembro de 2001 disponível em: https://web.archive.org/web/20220000000000*/http://www.mis.rj.gov.br. Acesso em: 20/07/2022.

Figura 11 – Site do MIS-RJ em 08 de outubro de 2003



Fonte: Archive.org. Website do MIS-RJ em 08 de outubro de 2003 disponível em: https://web.archive.org/web/2022000000000*/http://www.mis.rj.gov.br. Acesso em: 20/07/2022.

Figura 12 – Site do MIS-RJ em 28 de julho de 2011



Fonte: Archive.org. Website do MIS-RJ em 28 de julho de 2011 disponível em: https://web.archive.org/web/20220000000000*/http://www.mis.rj.gov.br. Acesso em: 20/07/2022.

Observamos que, nas suas primeiras versões, o site do museu possuía uma função mais informativa, com o objetivo de fazer uma apresentação da instituição e convidar o público para ver as exposições e participar de eventos, o que se enquadra na categoria de website “folheto eletrônico”. Ao longo do tempo o site foi incorporando novas tecnologias e ferramentas, criou exposições online, base de dados para pesquisa, se aproximando mais da categoria de site “museu no mundo virtual”.

Um destaque no site na versão de 2015 (Figura 15) foi a construção da nova sede. Mas devido aos diversos problemas que levaram a paralização das obras, parece que o entusiasmo inicial se perdeu nas versões mais atualizadas do site, que não aborda mais com destaque este tema. As maquetes virtuais, os vídeos sobre a arquitetura e a expografia do museu saíram do site e ficou apenas um pequeno texto e algumas fotografias da retomada das obras.

Figura 15 – Site do MIS-RJ em 24 de outubro de 2015

**MIS
MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM**

MIS/
Histórico
Acervo
Programação
Serviços
Como chegar
Contatos

CONHEÇA/
A nova sede
[Arquitetura](#)
Curadoria
Museografia
Sustentabilidade
MIS Pro

MIS Blog
Pérolas do MIS
Rumo aos 50
About us / Conócenos

[v](#) [f](#) [t](#)

CONHEÇA/ARQUITETURA

Um novo ícone na paisagem cultural da cidade



O projeto do escritório Diller Scofidio + Renfro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 <>

A concepção arquitetônica do MIS propõe uma reprodução do famoso calçadão do bairro, dobrado num boulevard

Instalado à beira-mar, em plena Avenida Atlântica, a nova sede do MIS / Museu da Imagem e do Som será o espaço da identidade carioca. Sua concepção arquitetônica propõe um prédio que, numa representação gráfica, é uma reprodução do famoso calçadão do bairro, dobrado e transformado num boulevard vertical: um diálogo com a paisagem que democratiza a vista da praia e surge como um novo ícone arquitetônico para a cidade. A ideia é que o museu se transforme num novo ponto de encontro para os próprios cariocas e turistas, brasileiros e estrangeiros.

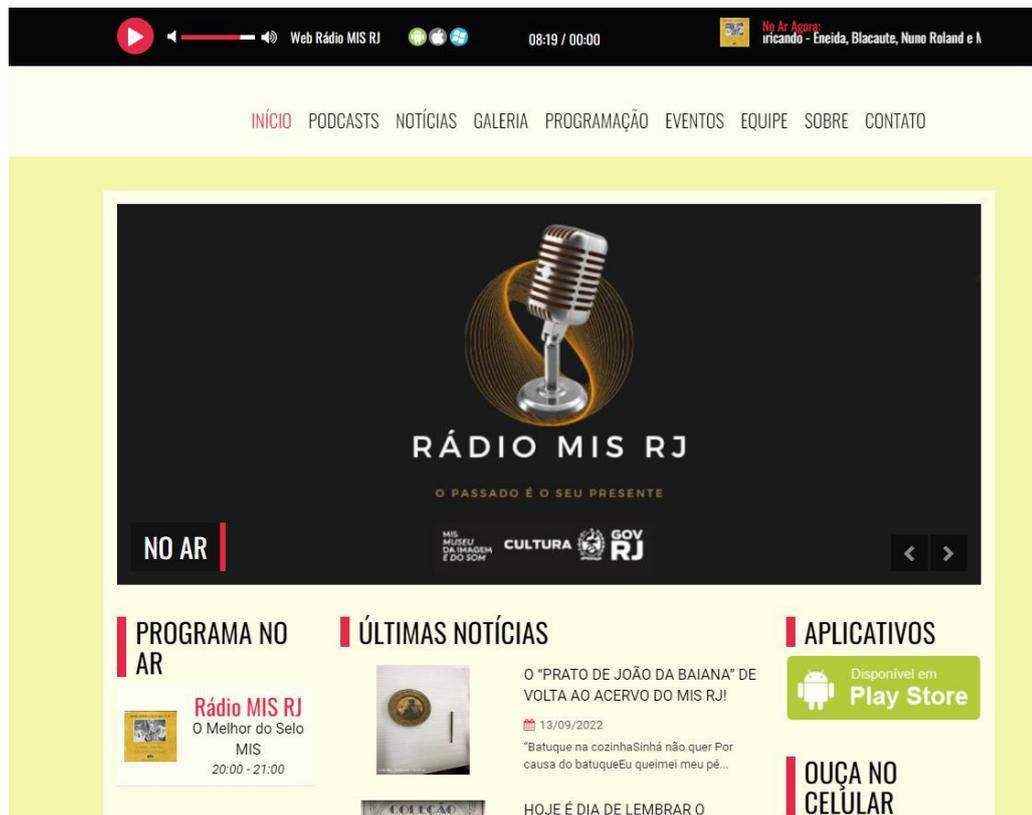


Video: Um passeio aéreo pelo prédio do MIS

Fonte: Archive.org. Website do MIS-RJ em 27 de maio 2017. disponível em: https://web.archive.org/web/20220000000000*/http://www.mis.rj.gov.br. Acesso em: 20/07/2022.

É digno de nota a iniciativa da Web Rádio vinculada ao site do museu, proposta que se destaca em relação aos demais sites dos MISes. O MIS-RJ em abril de 2022 criou a “Web Rádio MIS RJ” (Figura 16). De acordo com a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa RJ, essa é a primeira web rádio de um museu do Estado do Rio de Janeiro.

Figura 16 – Site da rádio web MIS-RJ



Fonte: Webradio.mis.rj. Website da rádio do MIS-RJ. disponível em: <https://www.webradio.mis.rj.gov.br>. Acesso em: 20/07/2022.

Através dos programas da rádio, notícias, eventos e *playlists*, o museu conseguiu conectar o seu público com as obras que estão preservadas e expostas na instituição. Possuir veículos de comunicação que conectam o público de uma forma bem direta ao acervo da instituição, tanto pela programação, quanto pelo formato de rádio, é segundo o site da instituição um “resgate carregado de emoção, repleto de cultura, educação e memória.” (Web Rádio MIS-RJ, 2022)

Em abril de 2022, a Web Rádio MIS-RJ comemorou um ano de existência. Na ocasião, o museu lançou um vídeo para celebrar o aniversário da web rádio, na qual o presidente do MIS-RJ mencionou o sucesso da rádio e o empenho da equipe, que conseguiu implementar a rádio praticamente sem custo para a instituição. Isso só foi possível graças a interação de todos os setores do museu e o comprometimento de realizar o projeto.

A rádio é considerada pela instituição uma iniciativa de sucesso para a difusão do seu acervo na Web. Sobre a criação da programação da rádio, Pedro Dias, um dos responsáveis pelo setor sonoro do museu disse que “são feitas sempre em cima de efemérides, ou em cima de uma temática muito cara ao MIS, que são os depoimentos e seus personagens ou quando a gente tem uma data especial” (MIS-SP, 2022). Consideramos também que no período turbulento para as visitas presenciais, devido a pandemia do COVID-19, a rádio se tornou uma forte ferramenta para o museu.

Ao aplicarmos a nossa matriz de análise no site do MIS-RJ, encontramos 7 dos 9 itens. Faltando apenas “ações educativas” e o “*tour* virtual”. Todos os outros pontos da matriz foram encontrados nos menus na parte superior do site. No Menu “MIS” é possível acessar informações sobre a instituição como o “Histórico / missão”, no Menu “Acervo” encontramos a “Descrição do acervo”, os tipos de acervo presentes na instituição como acervo textual, acervo sonoro, acervo audiovisual etc. É possível também conhecer um pouco da história das coleções existentes no museu.

Ao procurarmos pelas imagens do acervo e exposições on-line, que são os itens que Bowen (1999) considera como os mais procurados pelos usuários em sites de museu, identificamos o menu “Exposições” no website que marca o item “Exposição on-line” da nossa matriz de análise. Nesse menu encontramos duas exposições virtuais. São elas, “O Encanto e a Beleza da Querida Carmen Miranda” com ilustrações feitas pelo artista peruano Alfonso Málaga Cuba, a exposição “Aníbal Augusto Sardinha, Para Sempre Garoto” contando a história com textos e itens do acervo do museu.

Ainda dentro das exposições, o menu “Museu Virtual” dá acesso à exposição “MIS em 3D”, que apresenta para os usuários a reprodução de dez itens considerados raros do acervo tridimensional que podem ser visualizados em 360º e acompanham a descrição do item e algumas fotos. Na Figura 17, temos como exemplo um dos primeiros rádios a pilha que vieram para o Brasil. O objeto foi dado presente para o radialista Almirante pela cantora Carmem Miranda.

Figura 17 – Rádio a pilha RCA, presente de Carmem Miranda para Almirante



Fonte: MIS-RJ. MIS em 3D/ Rádio Almirante. Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/mis-em-3d/radio-almirante/>. Acesso em 21/07/2022.

O MIS-RJ vem expandindo sua presença na Web. Já apresentamos a criação da Web Rádio, em 2021. Em Setembro de 2022, o museu adotou o Tainacan para criar um repositório digital e divulgar seu acervo na Web.

O Tainacan para WordPress é uma ferramenta gratuita e de código aberto, desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). A ferramenta tem o intuito de atender à realidade financeira das instituições museais para a criação de repositórios digitais, exposições e outras ações para difusão de acervos. Por meio da ferramenta, o usuário pode fazer a gestão e publicação do seu acervo de forma facilitada e organizada, criar metadados para a descrição dos itens, buscas facetadas com filtros e gerenciamento de taxonomias. Em 2016, IBRAM começou uma parceria com a Universidade federal de Goiás para utilização da ferramenta para a catalogação e difusão dos acervos dos museus do instituto. A ferramenta demonstrou ser uma boa alternativa para que os museus possam criar seus repositórios digitais e difundirem seus acervos na internet com um baixo custo.

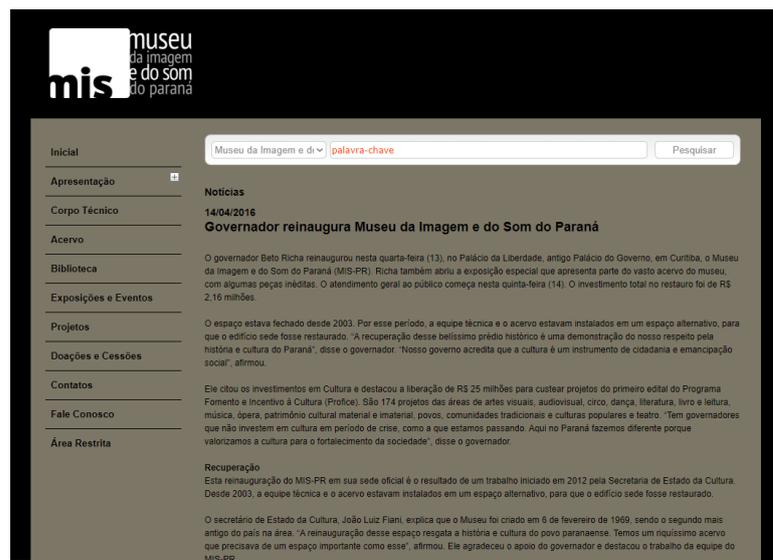
O MIS-RJ disponibilizou para o público no Tainacan informações de itens Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e tridimensionais do seu acervo.

5.2.3 Museu da Imagem e do Som do Paraná

O Museu da Imagem e do Som do Paraná foi o segundo museu a ser criado com essa proposta no Brasil. Teve origem em um projeto da Biblioteca Pública do Estado, sendo inaugurado em 1969, com o objetivo de gravar depoimentos de personalidades do Estado do Paraná. O museu foi inspirado no Museu da Imagem e do Som da Guanabara e, na época da sua inauguração, foi anunciado que teria como objetivo estruturar acervos relacionados a música erudita, música popular, cinema e folclore do Paraná (HLENKA, 2018). O museu passou por várias mudanças de sede até ser reinaugurado, em 2016, na sua sede oficial no Palácio da Liberdade, contendo um acervo com mais de 1 milhão de itens da memória Paranaense.

O site do museu MIS-PR (2022) faz parte da CELEPAR, empresa pública de TI criada para simplificar os processos do estado. Ao procurarmos pelo endereço eletrônico do MIS-PR na plataforma Internet Archive encontramos versões do site do museu que começaram a ser preservadas em 2009. Na Figura 18, vemos como era a página do museu em abril de 2016. Observamos uma aba de notícias com a matéria sobre a reinauguração do museu no mesmo ano neste exemplo. Essa notícia é um fragmento do site do museu que marca um evento importante para a instituição. Conseguimos acessar essa informação porque foi preservada por outra instituição, já que no site atual do museu a notícia não pode mais ser encontrada. Assim como revistas e jornais podem testemunhar eventos do passado, a página do Internet Archive é testemunha de diversos fragmentos que não podem mais ser acessados por meio dos canais que foram criados.

Figura 18 – Site do MIS-PR em abril de 2016



Fonte: Archive.org. Website do MIS-PR em abril de 2016. disponível em: https://web.archive.org/web/20220000000000*/http://www.mis.pr.gov.br. Acesso em: 20/07/2022.

No site da instituição, encontramos sete dos nove itens presentes na nossa matriz. Não identificamos a presença de “*Tour Virtual*” e “Banco de dados para consulta do acervo”.

Na busca pelos itens que levantamos como sendo os que mais atraem os usuários, encontramos para o item “Exposições Online” quatro exposições virtuais, que podem ser visualizadas no próprio site. Como exemplo temos a exposição “As Histórias que o Museu Conta”. Essa exposição traz uma proposta diferente de interatividade com o público, no qual os visitantes podem ajudar na construção de narrativas sobre a memória da cidade de Curitiba e do estado do Paraná. Caso o visitante se recorde de algo que está registrado nas imagens, pode contribuir com informações por meio de um formulário on-line, contribuindo para a criação de conteúdo através do recurso museal geralmente denominado de *legendas coletivas* (Figura 19).

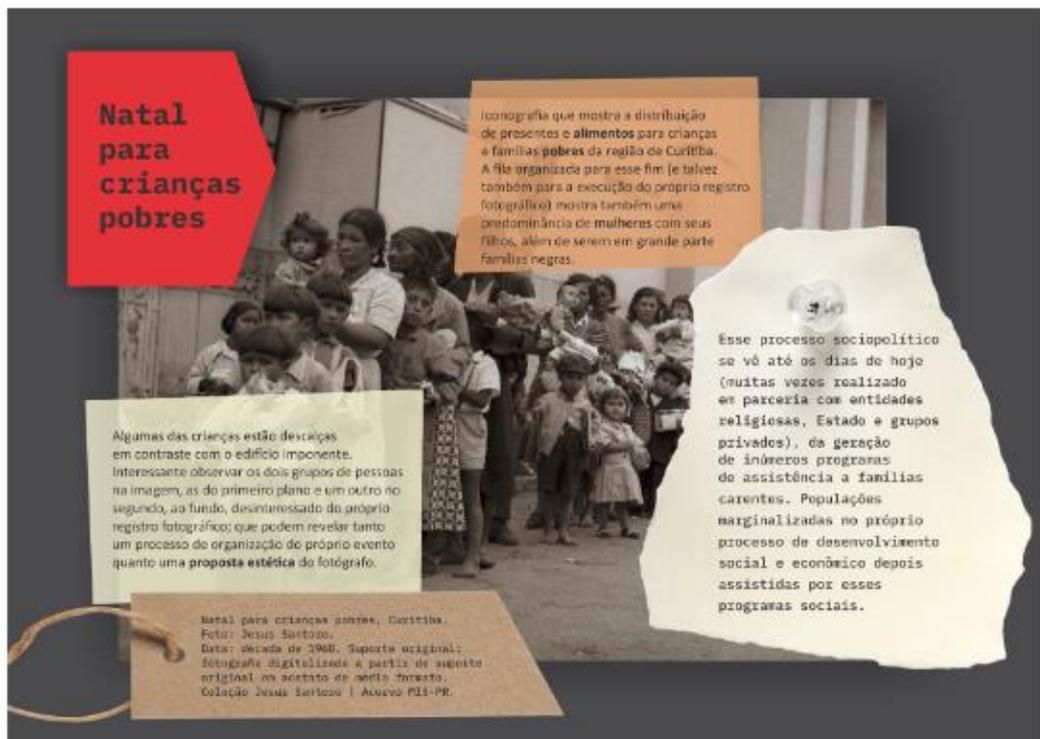
O texto de apresentação da exposição relata que a proposta não é entregar conhecimentos completos para os usuários, mas apontar leituras possíveis. Uma das ideias que o museu almeja é que a instituição não é feita apenas de objetos, mas também de pessoas. E deve ser construída por essas pessoas.

Essa proposta de utilizar a comunidade para colaborar com a identificação de imagens é também observada por outras instituições culturais. Temos como exemplo o projeto “Cestas da Memória” do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH). Esse tipo de ação promove interação e aproximação das instituições de memória com a comunidade e auxilia o museu a complementar a ficha dos seus objetos.

Figura 19 – Página da exposição virtual “As Histórias que o museu conta”, MIS-PR



Descrição da imagem: fotografia horizontal em preto e branco. Uma fila de mulheres e crianças se forma na lateral de um prédio, do fundo para a frente da imagem, da direita para a esquerda do quadro. As crianças todas têm um brinquedo na mão. Há luminárias antigas de rua.



Fonte: mis.pr. As Histórias que o Museu Conta. Disponível em: <https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Historias-que-o-Museu-Conta>. Acesso em: 26/07/2022.

No website da instituição, encontramos uma iniciativa que não havíamos listado em nossa matriz de análise, mas que se mostra cada dia mais relevante: a produção de periódicos. O MIS-PR iniciou, na década de 1980, a publicação do periódico “Cadernos do MIS-PR”. Por meio desses cadernos, a instituição aborda a história do audiovisual e

apresenta para o público o seu acervo. O periódico havia sido descontinuado em 2001 e foi retomado agora em 2022, com a publicação de número 25: “Imagens do MIS, Diálogos com o tempo”, sendo resultado uma proposta de exposições sobre fotografia. O lançamento desse caderno marca o retorno do museu para a sua sede no Palácio da Liberdade.

5.2.4 Museu da Imagem e do Som de Alagoas

De acordo com o site do Museu da Imagem do Som de Alagoas (MISA, 2022), o museu foi criado em setembro de 1981, tendo sido idealizado pelo teatrólogo Bráulio Leite Júnior. No site da instituição não identificamos os itens da matriz de análise “Exposições Online”, “*Tour Virtual*” e “Programação”.

Embora o museu não possua exposições online, é possível encontrar vários itens de suas coleções digitalizados, sendo possível acessar áudios, vídeos, fotografias, documentos de texto, e imagens de equipamentos que estão sobre a guarda do museu. No site do MIS Alagoas, o acesso e pesquisa no acervo é realizado por meio das seções “acervo” e “coleções” (Figura 20). O buscador é simplificado, sem filtros detalhados, como nos outros dois casos apresentados, mas funciona corretamente para o volume do acervo digitalizado on-line e para a forma como foi organizado.

Figura 20 – Seção da coleção Freitas Neto no Website do MIS-Alagoas

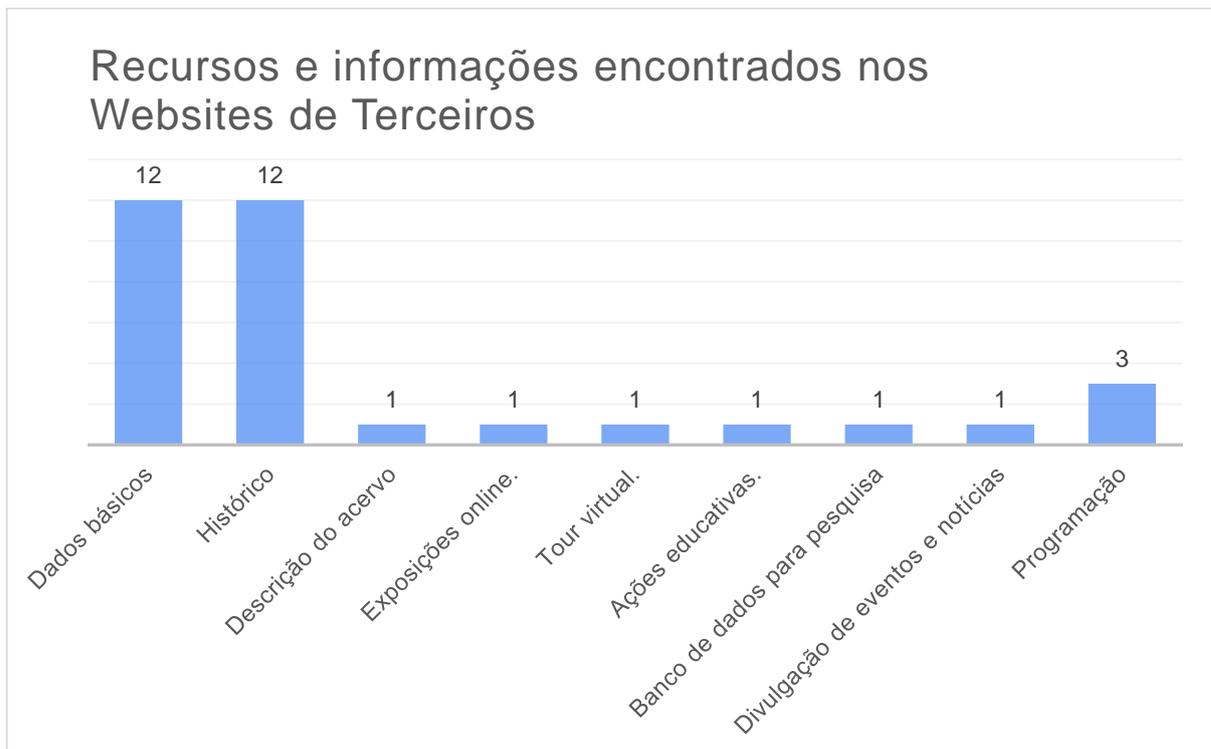


Fonte: MISA. Acervo/Freitas-Neto. Disponível em: <https://misa.al.gov.br/acervo/freitas-neto>. Acesso em: 20/07/2022.

5.3 Os Websites de terceiros

Conforme vimos anteriormente, a maioria das páginas dos Museus da Imagem e do Som está vinculada a websites de instituições responsáveis pelo museu, como secretarias de cultura, fundações municipais e governos estaduais. Adotar o site dessas instituições para publicar uma página sobre o museu é uma alternativa de menor custo para a instituição, mas culmina em páginas com formatos mais simples e limitado, com pouca interatividade e volume de informações. As características dessas páginas se encaixam no conceito de website “folheto eletrônico”, conceituado por Piacente (1996). São páginas focadas em apresentar e divulgar a instituição, como também orientar usuários que queiram fazer visitas ou entrar em contato. O Gráfico da Figura 21 apresenta os itens da matriz de análise aplicados nos sites de terceiros.

Figura 21 – Conteúdo da Matriz de Análise identificado nos Websites de terceiros.



Fonte: Desenvolvida pelo autor, junho de 2022.

Dentre os museus que possuem suas páginas em sites de terceiros, identificamos apenas duas instituições com propostas que vão para além do conceito de “folheto eletrônico”. A primeira instituição é o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, a instituição é um dos museus que ficam sob a responsabilidade da secretaria de cultura da capital mineira.

As discussões acerca da criação de uma instituição para preservar o patrimônio audiovisual da cidade de Belo Horizonte começaram na década de 80, com a movimentação

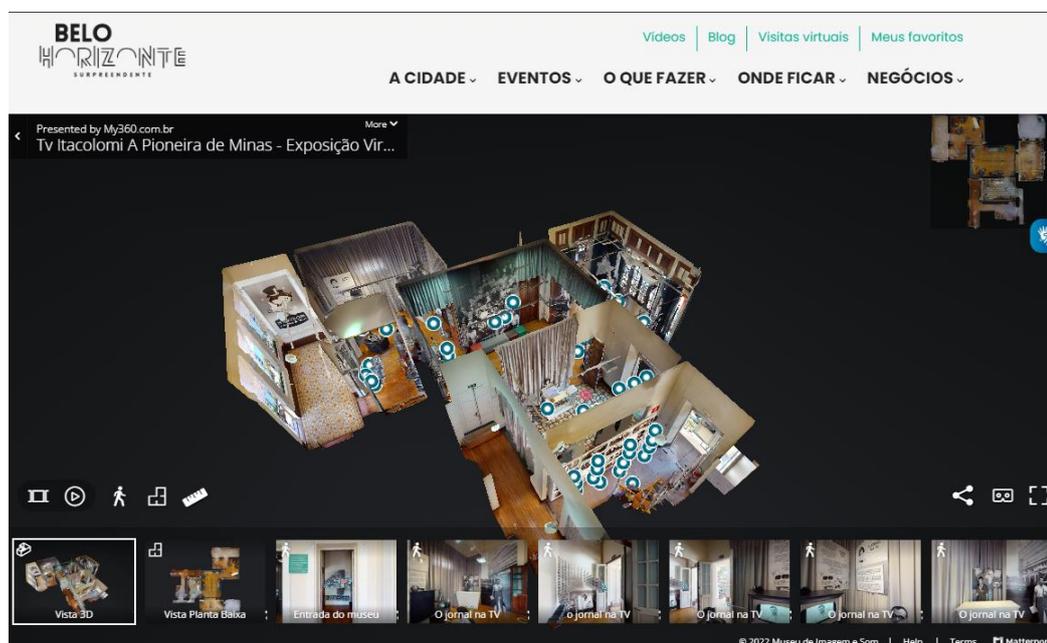
de pessoas da área. Em março de 1989, por meio de um decreto, foi autorizada a criação da Fundação “Museu da Imagem e do Som”. Em 1995, foi fundado o Centro de Referência Audiovisual (CRAV), vinculado à Fundação Municipal de Cultura., Sob nova gestão, em 2014, foi decretado que o centro passaria a ser Museu da Imagem e do Som, com o objetivo de preservar o acervo audiovisual de Belo Horizonte e garantir o seu acesso.

O MIS-BH é organizado a partir de vários fundos (coleções) de registros produzidos ou reunidos por pessoas e instituições ao longo de sua trajetória. Ao receber esses conjuntos de documentos, o museu buscou preservar a estrutura de organização dada pelos antigos proprietários. A instituição recebe uma grande variedade de formatos de acervo, por isso o acervo recebe tratamentos diferenciados no processo de catalogação, segundo metodologias diversas. O museu possui acervo fílmico, videográfico, fotográfico, fonográfico, iconográfico, tridimensional, textual e bibliográfico.

A página do MIS-BH se encontra no website da Fundação Municipal de Cultura, sendo acessado por meio da barra lateral do site, no menu “Museus”. O usuário pode navegar na página do museu por meio de cinco links, sendo eles: O MIS, HISTÓRICO, ACERVO, EDUCATIVO, ORIENTAÇÕES SOBRE FOTOS E VÍDEOS.

No link “O MIS”, o usuário tem acesso à *homepage* do museu, contendo uma breve descrição da instituição, a missão, horário de funcionamento, endereço, contatos, programação e *Tour Virtual* pela exposição “TV Itacolomi, A Pioneira de Minas (Figura 22).

Figura 22 – Visão 3D do MIS-BH



Fonte: Flickr. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/188712953@N05/albums/with/72157714562503801>. Acesso em: 20/07/2022.

O MIS-BH foi o único museu com página em websites de terceiros na qual identificamos a opção *tour* virtual. O *tour* virtual é a possibilidade, através de algum recurso digital, de visitar o espaço de forma on-line e interativa, a instituição conseguiu proporcionar essa experiência para o visitante, que pode navegar pelos ambientes do museu e conhecer as salas da exposição “TV Itacolomi – A Pioneira de Minas”. O *tour* virtual faz parte de um projeto da prefeitura de Belo Horizonte, iniciado em 2020, como alternativa para visitas aos museus em razão da pandemia da Covid-19. O projeto, em seguida, expandiu-se para vários pontos da cidade.

A existência de um *tour* virtual na página do MIS-BH é um dos itens que fazem com que a página do museu vá para além da noção de “folheto eletrônico” e se enquadre na categoria “**Museu no mundo virtual**” de Piacente (1996), tendo em vista que a instituição inseriu partes do museu físico na Web de forma interativa. A página do museu também se destaca por conter exposições virtuais e imagens, itens considerados mais atrativos pelas pessoas que navegam em sites de museus, segundo Bowen (1999).

O segundo museu que possui página vinculada em site de terceiro e que se destaca dos demais é o MIS da cidade de Ribeirão Preto (MIS-Ribeirão Preto). A página do museu pode ser acessada no site da prefeitura. Possui um aspecto visual bem simples e disponibiliza um breve histórico da instituição, informações de contato, programação da instituição, exposições de fotografias e a apresentação do “Projeto Memória Oral - MIS”, que recolhe depoimentos de personagens de diversas frentes de militâncias, e disponibiliza para quem está navegando no site acesso aos áudios gravados e a transcrição destes. Ao disponibilizar exposições com imagens e acesso aos depoimentos do projeto de memória oral, a página do MIS-RP também vai além do conceito de “folheto eletrônico”, mas estão ausentes elementos como imagens dos espaços dos museus e das exposições para se encaixar totalmente no conceito de “Museu no mundo virtual”.

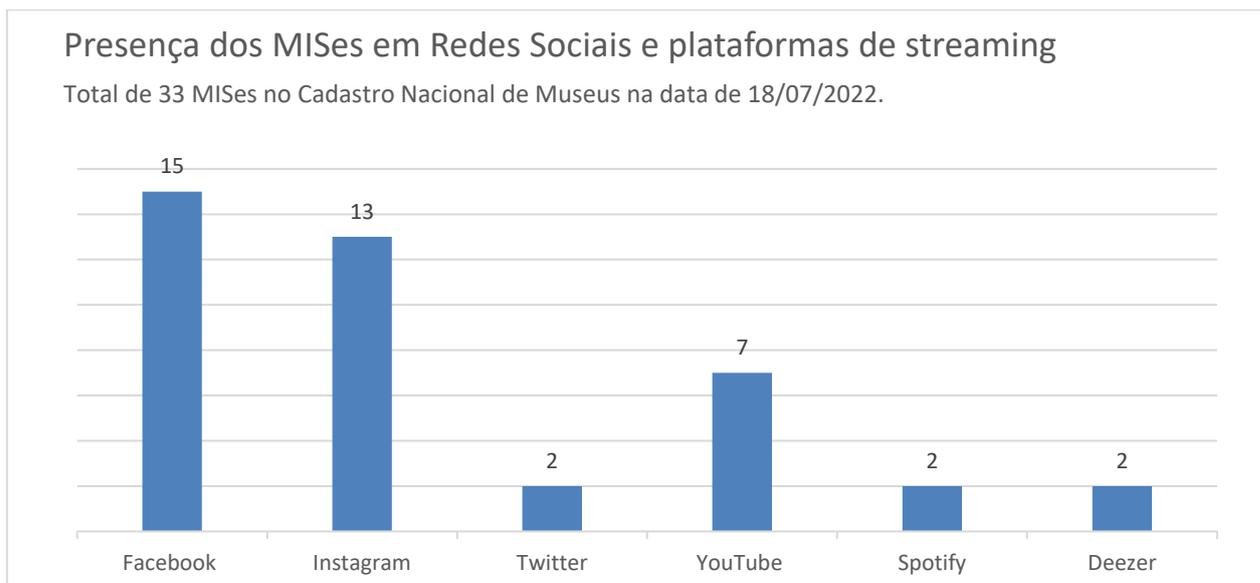
5.4 Redes sociais e plataformas de *streaming* de vídeo e áudio

Nessa etapa, apresentaremos como os Museus da Imagem e do Som estão utilizando as suas redes sociais. São nesses espaços que se implementam a maior parte da sua presença na Web.

O gráfico da figura 23 apresenta o resultado do nosso mapeamento nas redes sociais. O Facebook é a rede social mais utilizada pelos MISes, com o total de 15 perfis encontrados, seguido pelo Instagram, com 13 perfis, e Youtube com 7. Embora o Youtube seja a rede mais utilizada pelos brasileiros de acordo com a pesquisa da *We Are Social* e da *Hootsuite*, (DIGITAL, 2022), o levantamento mostra que a relação dos MISes com essa

plataforma é bastante reduzida em relação as duas mais utilizadas. Uma das hipóteses que levantamos para esse resultado é que, por ser uma plataforma voltada para o compartilhamento de vídeos, seria necessário que os museus investissem em equipamentos e profissionais para produzirem vídeos com qualidade que agrade os usuários. Outra hipótese é a questão dos direitos autorais, o que dificulta o museu de disponibilizar parte do seu próprio acervo na plataforma.

Figura 23 – Presença dos MISes em Redes Sociais e plataformas de streaming



Fonte: Elaborada pelo autor, junho de 2022.

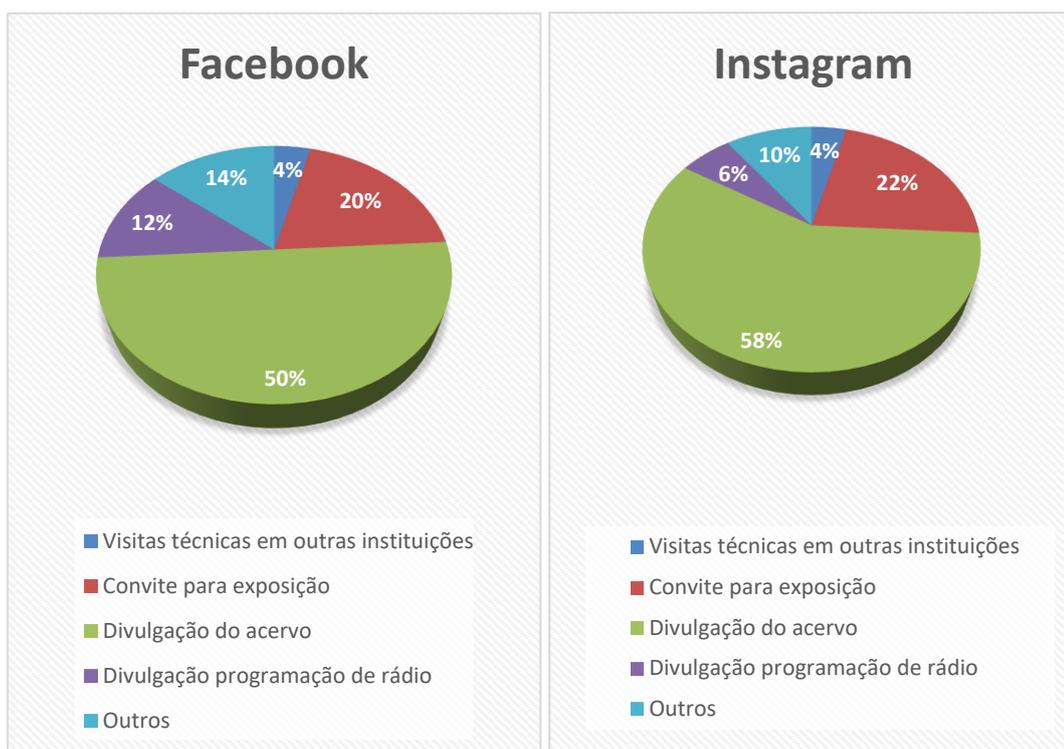
Outra questão importante que observamos no mapeamento é o quanto os museus estão sendo ativos nesses espaços. Muitos podem possuir páginas e perfis nas redes sociais, mas nem todos utilizam esses espaços de forma ativa e constante. Temos, por exemplo, museus que estão desde 2014 e 2018 sem fazer postagens em suas redes sociais. Outros contam com frequência de postagens semanal ou mensal, enquanto alguns postam conteúdo diariamente. A nossa intenção aqui é compreender, através de exemplos, como os MISes têm se apresentado nas redes sociais.

Escolhemos três museus que consideramos bastante ativos nas redes sociais para podermos compreender as estratégias usadas de acordo com o perfil da instituição. Os museus selecionados foram o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo e o Museu da Imagem e do Som de Campinas. Selecionamos as duas redes sociais mais utilizadas por essas instituições, o Facebook e o Instagram, e analisamos o conteúdo das últimas 50 postagens feitas pelos perfis das instituições selecionadas. Depois da leitura das postagens, criamos grupos diferentes de classificação, de acordo com o seu conteúdo publicado e o perfil de cada instituição.

Aplicamos esse mesmo procedimento com as 50 primeiras postagens que foram feitas no início do período de isolamento social devido a pandemia do Covid-19. Fizemos isso para podermos compreender como os MISes ressignificaram suas ações durante o isolamento e se essas ações foram continuadas após o período de reabertura das instituições.

O primeiro museu que vamos analisar é o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A Figura 24 mostra como agrupamos as atividades realizadas pelo MIS-RJ nas suas duas principais redes sociais o Facebook e o Instagram. Após a leitura das últimas 50 postagens, criamos os seguintes grupos temáticos para as postagens do museu: Convite para exposição, Divulgação do acervo, Divulgação da programação de rádio, Visitas técnicas em outras instituições e Outros.

Figura 24 – Conteúdo das publicações no Instagram e Facebook do MIS-RJ



Fonte: Elaborada pelo autor, coleta realizada considerando as 50 últimas publicações feitas até o dia 07 de outubro de 2022.

Observamos que mais de 80% das postagens são as mesmas nas duas plataformas, o que é postado em uma geralmente é postado na outra. A principal atividade do MIS-RJ em suas redes sociais é a divulgação do seu acervo, que cobre mais de 50% das postagens analisadas. O museu utiliza diferentes estratégias como o uso de curiosidades com datas importantes para a música e o rádio, homenagens a personalidades que fazem parte da memória e do imaginário carioca, como a comemoração do aniversário de grandes

personagens para a música e junto do texto, imagens de itens do acervo como fotografias e discos de vinil. Temos como exemplo, na Figura 25, um post de celebração do nascimento do cantor Orlando Silva, músico que gravou a primeira versão cantada do sucesso Carinhoso de Pixinguinha e Braguinha. A postagem também faz referência ao depoimento que o artista gravou no museu para o projeto “Depoimentos para a posteridade”, que tem como objetivo salvaguardar a memória de personagens importantes.

Figura 25 – Publicação realizada em outubro de 2022 no Instagram e Facebook do MIS-RJ sobre o músico Orlando Silva



Fonte: Página do MIS-RJ no Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/MIS.RJ/photos/a.2306925982678902/5747029365335196/>. Acesso em: 25/10/2022.

Esse tipo de homenagem apresenta-se como uma boa estratégia da instituição. Ao relembrar datas e prestar homenagens para grandes nomes da música brasileira, o museu consegue difundir para o público uma parte do seu acervo e convidá-lo a pesquisar

de forma presencial, aprofundando seu conhecimento sobre esses temas. Outro exemplo desse tipo de abordagem foi na celebração dos 50 anos de criação Clube da Esquina, em que o museu fez uma série de postagens com curiosidades do grupo musical e seus integrantes. Uma das postagens conta sobre o episódio em que o nome do grupo surgiu e convida o público para visitar o acervo sobre o grupo que está na instituição. Acompanhando o texto da postagem, temos imagens de objetos que estão no museu.

Figura 26 – Publicação realizada em outubro de 2022 na série de homenagens aos 50 anos do clube da esquina

 MIS / Museu da Imagem e do Som está em Museu da Imagem e do Som. 22 de setembro às 15:26 - Rio de Janeiro

Da janela lateral do quarto de dormir
Vejo uma igreja, um sinal de glória
Vejo um muro branco e um voo pássaro
Vejo uma grade, um velho sinal 🎸

Esta é a inesquecível "Paisagem da Janela", cantada por Lô Borges. Aliás, existe uma história deliciosa contada por ele sobre o "Clube da Esquina".

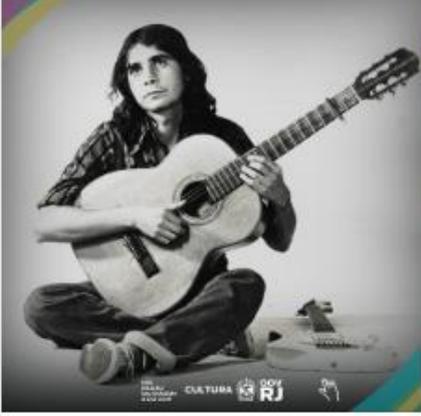
O nome surgiu por acaso, no momento em que um amigo endinheirado convidou os músicos para um clube da cidade, frequentado pela classe alta. A resposta foi imediata: "Nosso clube é aqui, na esquina!". No caso, o cruzamento das ruas Divinópolis com Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza, Belo Horizonte.

Bendita esquina! O Brasil agradece!

📍 Para pesquisar estes personagens que provaram o poder criativo das boas amizades, basta enviar e-mail para saladepesquisa@mis.rj.gov.br e agendar uma visita ao Centro de Pesquisa e Documentação Ricardo Cravo Albin.

#MISRJ #MuseuDaimagemEDoSom #50AnosClubeDaEsquina #MiltonNascimento #ClubeDaEsquina






BRXL0 13.201

MILTON NASCIMENTO

1 - PAISAGEM DA JANELA - Lô Borges (Gô Borges/Fernando Sábato)

IP 95395

20279

MONO LADO 1

1972

COL. INTERMEDIÁRIO

Baixo de Caniço

2 - ME DEIXA EM PAZ - Alceu Costa e Milton Nascimento (Mônica C. Moraes/Arnaldo Abreu)

3 - O PÓVO - Milton Nascimento (Milton Nascimento/Maria Borges)

4 - SAÍDAS E BARRERAS PIA 2 - Milton Nascimento e Seta (Sábato)

5 - UM GOSTO DE SOL - Milton Nascimento (Milton Nascimento/Renato Sábato)

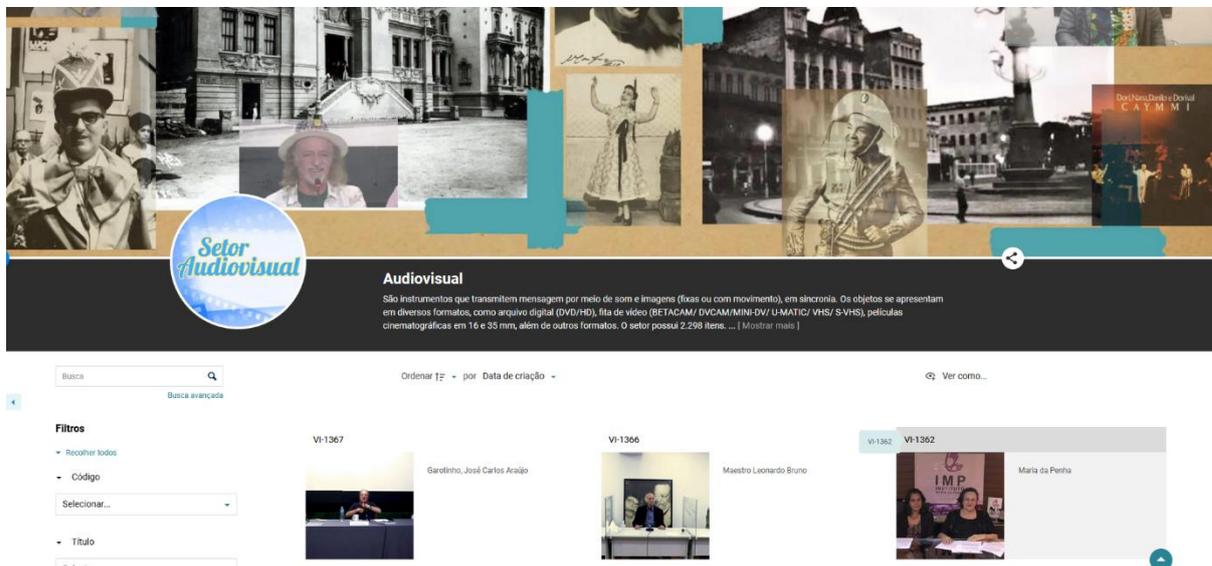
MOAB 6006

Fonte: Página do MIS-RJ no Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/MIS.RJ>. Acesso em: 25/10/2022.

Faz parte também do grupo “Divulgação acervo” postagens sobre o acervo da instituição. Esse tipo de publicação apareceu apenas uma vez dentro das postagens analisadas, e trata de uma iniciativa recente do museu, tendo ligação direta com o tema da nossa pesquisa. A publicação se trata tanto de um anúncio, quanto um convite para os usuários conhecerem o acervo disponível por meio da plataforma Tainacan (Figura 27), que foi implementada em setembro de 2022. O conteúdo da postagem faz uma breve apresentação do que é a plataforma, e como ela vai ajudar o museu na democratização do acesso ao acervo. Destacamos a seguinte parte da postagem na rede social Facebook:

Todo acervo precisa ser visto, conhecido, pesquisado, difundido. O Tainacan motiva o diálogo e o desenvolvimento de ações de integração com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), por meio do “Programa Acervo em Rede”, e com instituições de ensino, como universidades federais, estaduais, instituições privadas e do terceiro setor. Também viabiliza o intercâmbio com as redes sociais Facebook, Twitter e o uso de link para compartilhamento, que pode distribuir de um simples documento e até uma exposição inteira. (MIS-RJ, 2022)

Figura 27 - Página do acervo audiovisual do MIS-RJ criada com o Tainacan.



Fonte: MIS-RJ, setor audiovisual, disponível em mis.rj.gov.br/tainacan/. Acesso em: 25/10/2022

Outra atividade realizada pela instituição para difundir seu acervo é por meio da Web Rádio MIS-RJ⁵. 12% das publicações feitas no Facebook e 6% no Instagram tem como objetivo divulgar atividades da rádio do museu. Nomeamos esse grupo de atividades como

⁵ A Web Rádio do MIS-RJ foi apresentada no subcapítulo 4.2.2, p.85 desse trabalho.

“Divulgação da programação de rádio”. As publicações sobre a rádio seguem a mesma linha das publicações do grupo “Divulgação do Acervo”: um texto que apresenta uma curiosidade relacionada à temática do museu, junto de imagens do acervo e o convite para conhecer a rádio on-line da instituição. Esse grupo poderia fazer parte da divulgação do acervo, mas decidimos dar destaque para essa iniciativa pelo grande potencial para difusão do acervo do museu e realização de atividades que vão para além do próprio acervo.

Na figura 27, temos uma postagem apresentando o lançamento da série “Partituras do MIS”, que faz um passeio pelas coleções de partituras existentes no MIS-RJ com o primeiro episódio “A coleção Almirante”. O programa “Partituras do MIS” tem parceria com a Rádio Roquette-Pinto 94,1 FM, o que proporciona para o MIS-RJ estratégias de difusão da programação da sua Web Rádio para além da internet.

Figura 28 – Postagem de lançamento da programação “Partituras do MIS” da Web Rádio MIS-RJ

MIS / Museu da Imagem e do Som está em Museu da Imagem e do Som. 12 de agosto · Rio de Janeiro · 🌐

O que é uma partitura, o que ela pode revelar? Como eram feitas e transmitidas as músicas antes da escrita musical? Qual a sua importância para os pesquisadores?

Você, que gosta de música de ótima qualidade, vai se surpreender com mais uma série de cinco programas imperdíveis, deliciosa viagem pela história e pelas raridades do acervo do Museu da Imagem e do Som, o “Partituras MIS”, apresentado e produzido pelo responsável do setor de partituras do MIS, Alexandre Loureiro, que estreia sábado, (13/8), às 8h45, na Rádio Roquette-Pinto.

Como o Museu tem um acervo gigantesco e eclético, de mais de 100 mil partituras, o primeiro episódio é “A Coleção Almirante”, ou ainda, “O que há de interessante numa partitura para alguém que não sabe ler música?”.

Marque então na sua agenda! Sábado, 13/8, às 8h45, estreia do “Partituras MIS”, programa que é uma parceria da Web Rádio MIS RJ com a Rádio Roquette-Pinto 94,1 FM.

Se achou muito cedo, tem outras alternativas: os episódios podem ser ouvidos sempre às terças-feiras, na Web Rádio MIS RJ, em vários horários: 9h, 15h e 21h!

#MISRJ #MuseuDaImagemEDoSom #Partituras #CulturaEPreservação #Rádio

The graphic below features the title 'Partituras MIS' in a stylized font, with 'M' in orange, 'I' in blue, and 'S' in green. It includes a photo of Alexandre Loureiro at a computer, a photo of a man speaking, and logos for MIS, the Rio de Janeiro State Government, and the Roquette Pinto radio station. Text at the bottom indicates the premiere on Saturday at 8h45 on Roquette Pinto 94.1 FM.

Fonte: Página do MIS-RJ no Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/MIS.RJ>. Acesso em: 25/10/2022.

As ações que o museu tem tomado, como a implementação do Tainacan e a criação da Web Rádio com uma programação que é pensada a partir do acervo da instituição, mostra que o museu está movendo esforços para criar uma presença na internet e tem como um dos principais objetivos dessa presença difundir o seu acervo. Também acreditamos que lançar mão de curiosidades para ilustrar parte do acervo é uma forma de despertar o interesse do público para a visita presencial, conhecendo o acervo completo presencialmente. É evidente que o MIS quer deixar claro que o seu acervo está disposto para visitação e consulta e o quanto esse acervo é importante para a memória da música

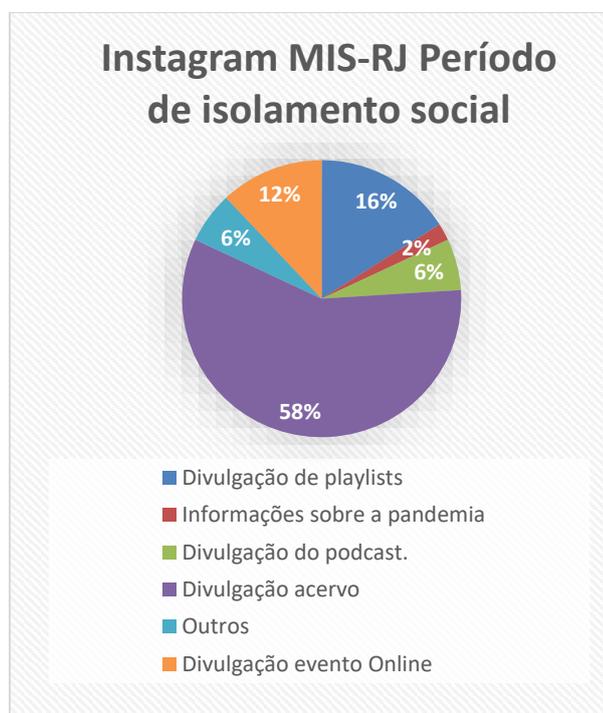
brasileira. As redes sociais do MIS estimulam o visitante a querer visitar, pesquisar o acervo pelo site, pelo YouTube, ouvir a programação da rádio online. A comunicação das redes sociais do MIS-RJ aproveita vários marcos temporais, como as datas comemorativas, para divulgar o seu acervo.

O segundo tipo de atividade que mais aparece nas redes sociais do museu é “Convite para exposição” com mais de 20% em cada uma das redes. Nesse tipo de postagens a instituição faz uma apresentação da exposição e convida o usuário para visitar os espaços físicos e as exposições itinerantes.

Outra ação que o museu divulga nas publicações que levantamos foi “Visitas da equipe MIS a outras instituições” que apareceu em um total de 4% nas duas plataformas e “Outros” com 14% no Facebook e 10% no Instagram.

Voltando na linha do tempo do Instagram do MIS-Rio, para o início do período de isolamento social em março de 2020, analisamos as 50 primeiras postagens feitas nesse período (Figura 28). As primeiras ações no Instagram do museu no início do isolamento social foram divulgar informações sobre a Covid-19. Para esse tipo de postagem criamos a classificação “Informações sobre a pandemia”.

Figura 29 – Representação das 50 primeiras postagens no Instagram do MIS-RJ no início da pandemia de COVID-19



Fonte: Elaborada pelo autor, coleta realizada considerando as 50 últimas publicações após o dia 17 de maio de 2022.

Nesse período, não temos postagens com convites para exposições, porque o museu ficou fechado para visitação. Também não aparecem postagens de divulgação da

programação de rádio, no caso a Web Rádio foi inaugurada em abril de 2021, um ano após o início da pandemia. No entanto, temos tópicos que não apareceram nas postagens mais recentes, como divulgação de *playlists* e *podcasts* criados em plataformas de *streaming* de áudio. As postagens para divulgação do acervo continuam com a mesma intensidade.

O primeiro tipo de postagem que faz referência ao acervo nesse período foi “Divulgação de *playlists*” com o total de 16% das postagens. A criação de *playlists* já estava sendo realizada antes do isolamento, e o projeto serviu como uma das estratégias iniciais para manter o contato do museu com o seu público.

A plataforma de *streaming* de áudio utilizada pelo museu nesse período foi a Deezer. A primeira *playlist* divulgada foi “Um MIS de História” que reúne canções relacionadas à exposição homônima. Consideramos que a utilização do Deezer para selecionar canções presentes no acervo foi uma estratégia interessante do museu, que conseguiu através da plataforma difundir partes de seu acervo sem ter preocupações com direitos autorais ou com recursos financeiros para colocar o seu acervo disponível. O público consegue ter uma experiência diferente do acervo, mas que contribui para salvaguardar a memória da música brasileira.

Ainda relacionado às plataformas de *streaming* de áudio, temos as postagens que agrupamos como “Divulgação de *podcast*”, que aparece num total de 6% das postagens. Tanto as *playlists* quanto os *podcasts* nesse período foram disponibilizados na mesma plataforma, onde as *playlists* remetem ao acervo presente na instituição e os *podcasts* se caracterizam como produção de acervo: característica que, segundo Mendonça (2012), diferencia os MISes de outros museus.

As postagens mais frequentes no período de isolamento social foram referentes a “Divulgação do Acervo”, sendo quase 60% das postagens. Para esse fim, a instituição usou diversas estratégias. Uma delas foi criar uma série de postagens com temáticas relacionando o acervo com os lugares e as memórias da cidade. Uma dessas séries, “as coleções do MIS e a cidade”, conta histórias de personagens e lugares que ficaram marcados pela passagem dessas figuras. Temos como exemplo, a postagem sobre o músico Abel Ferreira e sua relação com o bar “Sovaco da Cobra” (Figura 29), que ficava no subúrbio da Penha no Rio de Janeiro e foi lugar de encontro de grandes nomes do choro. O músico chegou a escrever uma canção homenageando o lugar chamada “Chorinho do Sovaco de Cobra”.

Figura 30 – Postagem sobre o bar Sovaco da Cobra, para a série “Partituras do MIS” da Web Rádio MIS-RJ



Fonte: Perfil do MIS-RJ no Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B-xATprJ13C/>. Acesso em: 25/10/2022.

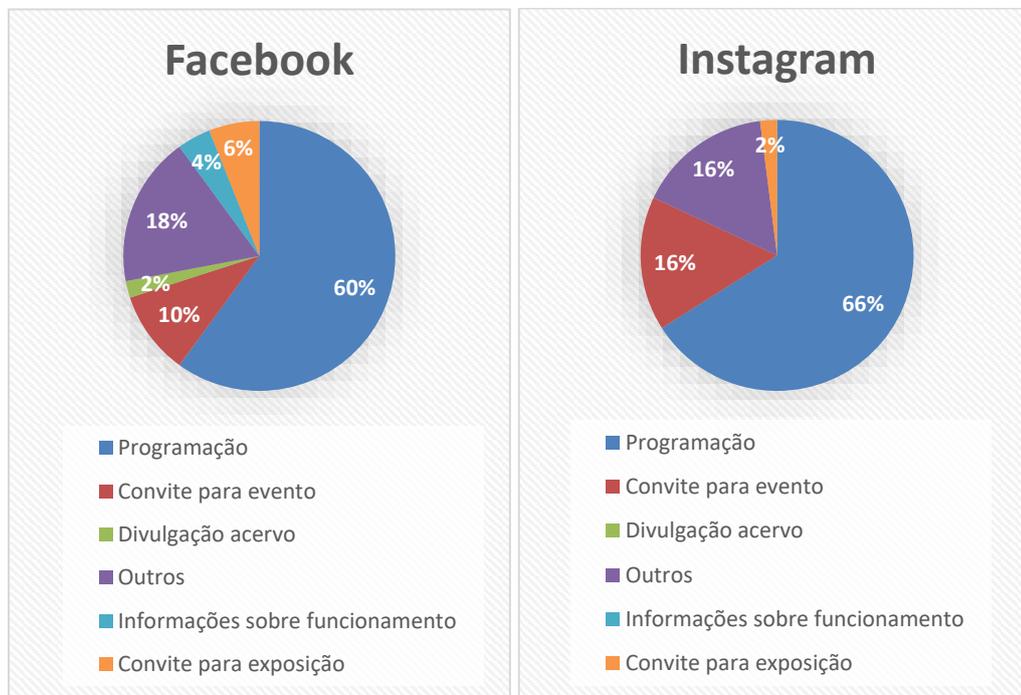
Esse tipo de estratégia - celebrando lugares, pessoas e momentos - é a mais usada pelo MIS-RJ para difundir o seu acervo em suas redes sociais, e na pandemia a estratégia foi usar os recursos digitais disponíveis - como *podcasts*, *playlists*, imagens do acervo, livros em domínio público, eventos on-line - para conectar o público com o acervo do museu. Como término do isolamento social e o retorno das atividades presenciais, o museu continuou a utilizar o acervo on-line para divulgar e estimular os internautas a irem visitar e conhecer o acervo presencialmente.

Acreditamos que quando o MIS-RJ inaugurar o seu novo prédio, vai explorar mais o "hibridismo" (Mendonça 2012) existente nos MISEs, utilizando propostas contemporâneas de centros culturais, como faz o MIS-SP e o MIS Campinas. E isso também irá provocar alterações em como o museu se comunica nas redes sociais.

Embora o museu tenha um acervo com diferentes temáticas relacionadas ao Rio de Janeiro, O MIS-RJ deixa evidenciado o seu compromisso na preservação do patrimônio fonográfico e o que está relacionado a ele. Diferentemente dos outros próximos museus que iremos abordar, onde temos um que deixa mais evidenciado a sua relação com o cinema e outro que transita entre ambos.

O segundo museu analisado aqui foi o MIS Campinas. O museu é bastante ativo nas redes sociais atualmente e podemos observar um quadro bastante diferente do que foi apresentado no museu anterior em relação aos tipos de postagens (FIGURA 30).

Figura 31 – Conteúdo das publicações no Instagram e Facebook do MIS-Campinas



Fonte: Elaborada pelo autor, coleta realizada considerando as 50 últimas publicações feitas até o dia 07 de outubro de 2022.

Nas redes sociais do MIS Campinas, as postagens relacionadas à divulgação direta do acervo são bem menores em relação ao museu anterior. Em contrapartida, postagens para divulgar a programação da instituição ultrapassam 60% no Facebook e Instagram. E por que o foco das postagens é na programação da instituição e não na divulgação do acervo como no caso do MIS-RJ? Notamos nesse caso que as divulgações dão destaque para as mostras de cinema realizadas rotineiramente pela instituição. Observamos que esse tipo de postagem evidencia uma característica marcante dos Museus da Imagem e do Som, o “Hibridismo” entre museu e centro cultural. Segundo Mendonça (2012), como vimos, os MISes são também centros culturais por reunirem diversas linguagens artísticas num mesmo espaço: “Os MISes são [ou foram e desejam voltar a ser] um espaço de cinema, teatro, rádio, televisão, galeria de artes, biblioteca, dentre outros.” (MENDONÇA, 2012, p. 147).

No caso do MIS-Campinas, as atividades relacionadas às reproduções de filmes para o público reforçam esta ideia, visto que a instituição faz questão de manter seu espaço de cinema, e isso pode ser notado ao notarmos que a maioria das postagens das redes sociais é para divulgar para o público a programação das seções de cinema (FIGURA 31).

Fica evidente que o cinema é a temática de destaque da instituição, diferentemente das postagens do MIS-RJ, onde percebemos que a música e o rádio são as temáticas mais apresentadas, sendo a Rádio Web uma forma do museu promover diversas atividades culturais. Já o MIS-Campinas também aborda outras temáticas, tendo como destaque o cinema e ações culturais voltadas para a preservação da memória cinematográfica.

Figura 32 – Postagem com a programação do Cinemis

The image shows an Instagram post from the account 'mis.campinas'. The post content is a graphic titled 'PROGRAMAÇÃO CINEMIS JUNHO | 22'. It lists various film screenings for the month of June, organized by date. Each entry includes the date, the film title, the director, and the curator. The post has 89 likes and one comment from 'crisbrasil1966' asking 'Como reservar lugar?'. The interface shows the user is following the account and has the option to add a comment.

01/06	11/06	18/06
1939 A MASSAI BRANCA de Hermine Huntgeburth Alemanha, 2005 Curadoria: Adriano Jesus	1939 Cineclube ESCDOS WILK - A VIZ DA IGUALDADE de Gus Van Sant EUA, 2008 Curadoria: Robenildo	1939 A SUPREMA FELICIDADE de Arnaldo Jabor Brasil, 2018 Curadoria: Loerte Ziggianti
04/06	1939 Cineclube Verde ITALIANA SOBRA de Fausto Costa Brasil, 2018 Curadoria: Tarsis Gotin e Danilo Vas	1939 Ciclo Mulheres na Direção REINATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS de Sabine Bismuth França, 2020 Curadoria: Mayara Lopes
1939 Cineclube Pórculos Perdidas AMOR DE CHIBRO de Margarethe von Trotta Alemanha, 1982 Curadoria: Hamilton Rosa Jr.	1939 Coletivo Alvo Vídeo A11 GRUPO CURUCU - BANDA VEU BOI E O MURRO DO QUEROSÉ Brasil, 2014 Curadoria: Elton Rosa Matelli	1939 Cineclube Anistia O'POUR LEATH de Anistia Bruxelles 2021 Curadoria: Anistia Campinas
09/06	15/06	24/06
1939 Curadoria Cinepreto Cinepreto AZORJE BAZARE de Tiago Melo Brasil, 2018 Curadoria: Daniel de Almeida	1939 Cineclube Poelro A FÊBRE DO SAPO de Cláudio Assis Brasil, 2011 Curadoria: João Baker, Carlos Cavacas	1939 Cineclube Tricine A ÚLTIMA FLORESTA de Luiz Bolognesi Brasil, 2021 Curadoria: Elaine Paula
10/06	17/06	26/06
1939 Curadoria História do Cinema anos 60 LÍO DAK & AS 7 de Agnès Varda França/Itália, 1980 Curadoria: Cláudia Bortolotto	1939 Curadoria História do Cinema anos 60 O BATECOR DE CARTEIRAS de Robert Bresson França, 1959 Curadoria: Cláudia Bortolotto	1939 QUEIMADA de Gillo Pontecorvo Itália, 1969 Curadoria: Loerte Ziggianti
1939 Cineclube Outubro VOCE NÃO ESTAVA AQUI de Ken Loach BÉLGICA/FRANÇA/REINO UNIDO, 2009 Curadoria: Cineclube Outubro	1939 Cine Reflexão CAKE - UMA RAÇÃO PARA VIVER de Daniel Borek EUA, 2014 Curadoria: Glauber Diniz	

Fonte: Perfil do MIS-Campinas no Instagram. Disponível em https://www.instagram.com/p/Cei_6G3u51A/. Acesso em: 25/10/2022.

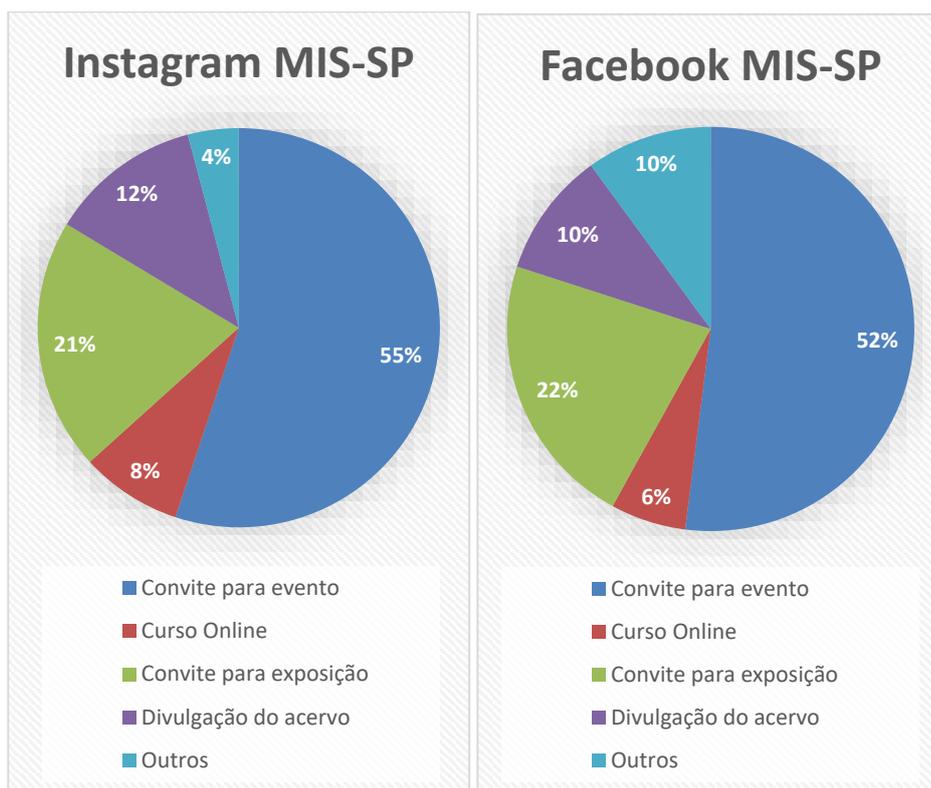
As publicações com o objetivo de convidar o público para comparecer a eventos configuram mais de 10% das postagens nas duas plataformas. Nesse caso, os convites para eventos se configuram como palestras, apresentações musicais etc. aquilo que foge das atividades cotidianas. Separamos “convite para evento” de publicação da “programação rotineira do museu” por entendermos que configuram duas atividades distintas.

Nas Redes do MIS-Campinas, as publicações com o objetivo de convidar o público para visitar as exposições foram pouco representativas, com apenas 6% das postagens analisadas no Facebook e 2% no Instagram.

Ao buscarmos as publicações que ocorreram no período do isolamento social, observamos que o museu esteve pouco ativo nas redes sociais nesse período, com apenas cinco postagens no ano de 2020, com o objetivo de convidar o público para participar do Cineclube remoto.

O terceiro museu que selecionamos para análise foi o Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Esse é o MIS que possui o maior número de seguidores nas redes sociais, com mais de 360 mil no Facebook e 289 mil no Instagram. Na Figura 32 temos exposto os grupos que identificamos durante a análise das 50 últimas publicações do museu, sendo eles: “Convite para evento”, “Curso Online”, “Convite para exposição”, “Divulgação do acervo” e “Outros”.

Figura 33 – Conteúdo das publicações no Instagram e Facebook do MIS-SP



Fonte: Desenvolvido pelo autor, coleta realizada considerando as 50 últimas publicações feitas até o dia 07 de outubro de 2022.

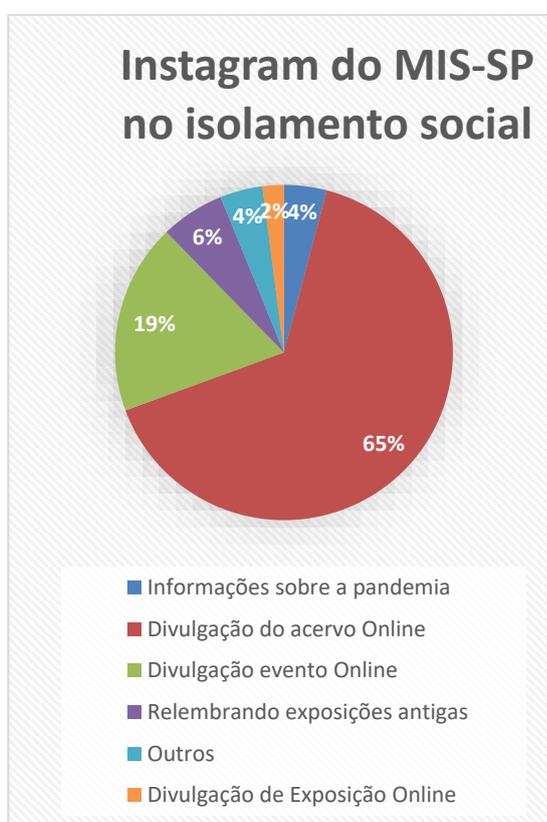
“Convite para evento” é o item do grupo que possui o maior número de postagens, com mais de 50% nas duas plataformas. É notável por suas postagens a forte presença do “hibridismo” entre museu e centro cultural, segundo Mendonça (2012) o MIS-SP é o exemplo mais expressivo desse fenômeno do “Hibridismo”, sendo desde a sua reinauguração em 2008 reconhecido também como centro cultural. Através das publicações de convite para eventos é possível notar que o MIS-SP proporciona para o público um leque bem diverso de atividades culturais, que incluem a exibição de filmes, palestras, apresentações musicais apresentações de teatro, entrevistas com celebridades etc.

O próximo tipo de conteúdo que mais ocupa as publicações do museu em suas redes sociais são os convites para visitação de exposições, com mais de 20% em ambas as plataformas.

A divulgação do acervo da instituição ficou em terceiro, com cerca de 10% do total das publicações analisadas. A maioria das postagens atuais do museu são voltadas para as suas atividades presenciais.

Esse cenário foi muito diferente durante o período em que as instituições precisaram permanecer de portas fechadas. No início do isolamento, o MIS-SP procurou manter o contato constante com seu público, mas sem eventos e exposições presenciais para divulgar, qual foi a estratégia adotada? No gráfico da Figura 33 podemos perceber que a divulgação do acervo da instituição foi o conteúdo mais divulgado nas redes sociais durante o período de isolamento, com 65% das postagens feitas.

Figura 34 – Representação das 50 primeiras postagens no Instagram do MIS-SP no início da pandemia de COVID-19



Fonte: Elaborada pelo autor, coleta realizada considerando as 50 últimas publicações após o dia 17 de maio de 2022.

Ao analisarmos as postagens para divulgação do acervo on-line, um dos recursos bastante utilizado pelo museu foi disponibilizar para o público suas produções próprias, como gravações de entrevistas e bate-papo com artistas. Várias atividades realizadas pelo MIS-SP são gravadas e incorporados ao acervo. Reconhecemos nesse tipo de situação uma característica marcante dessa tipologia: o museu como produtor de acervo. Esse tipo de produção pelos MISes tem grande potencial para ser utilizado para pesquisas, exposições, entre outras diversas atividades. Ter feito essas produções proporcionou

alternativas para as atividades da instituição no início do isolamento, de forma a manter a conexão com seu público e ofertar atividades culturais nesse momento tão delicado que vivenciamos.

Uma das plataformas mais utilizadas pelo MIS-SP para oferecer acesso para o público a esse acervo foi através do seu canal no YouTube. A partir de temas principais como música, cinema, teatro, fotografia, entre outros, o museu separa seus vídeos em diversas *playlists* temáticas, relacionadas a diferentes assuntos e projetos. Temos, por exemplo, a criação de *playlists* para o projeto “Memória do Cinema”, projeto que entre os anos de 2012 e 2013 gravou entrevistas com cineastas importantes para a memória do cinema nacional. Podemos citar também exemplos relacionados a música, como a *playlist* criada para o projeto “Notas contemporâneas”, programa do museu que registra depoimentos de compositores e intérpretes da música brasileira desde o ano de 2011.

O segundo tipo de atividade que mais apareceu nas postagens do museu foi “Divulgação de eventos online”, com o total de 19% das publicações analisadas. Nesse período o MIS-SP realizou uma série de eventos on-line, temos como exemplo o “bate-papo de cinema” feitos pelo programa pelo programa de circulação e difusão audiovisual “Pontos MIS”.

Nós apontamos acima que os MISes possuem uma aproximação com plataformas de *streaming* como o Spotify, Deezer e Youtube, realizando diversas atividades nelas. Hoje, ao invés de ouvir uma programação de rádio, muitas pessoas preferem escutar *playlists* temáticas no Spotify, sem a espera de horários das programações que gostam. Além disto, por que apenas assistir a uma entrevista em um programa de TV se o Youtube oferece esse conteúdo acrescido de uma interação com o canal e outros usuários? No caso do YouTube, o conteúdo que os MISes disponibilizam e criam como gravações de seus eventos on-line (*lives*) estão sobre a salvaguarda do museu.

Esses serviços estão modificando a forma que a sociedade tem consumido e se relacionado com audiovisual e podem também impactar na salvaguarda do que está sendo produzido na atualidade. As coleções pessoais de objetos físicos, como disco de vinil e os CDs, começaram nos anos 2000 a disputar espaço com coleções de arquivos em dispositivos como computadores pessoais e iPods, o que causou uma revolução na época principalmente por causa da pirataria e tomou novos rumos com a popularização das plataformas de *streaming*, oferecendo um acervo enorme a baixo custo. Hoje, com uma única plataforma, é possível acessar e organizar milhões de músicas dos mais específicos nichos. Possuir o objeto físico ou um arquivo de dados não é mais necessário, agora basta acessar o serviço e a tecnologia para executá-lo. De acordo com a pesquisa Tracking Sintonia com a Sociedade (2021) sobre o consumo de música no Brasil, o Youtube com 68%

e o Spotify com 39% são as plataformas mais utilizadas para escutar música no Brasil, e 62% das pessoas conhecem músicas e artistas novos pelas recomendações feitas nessas plataformas. Acreditamos que essa nova maneira de comercializar e apreciar a música altera a forma de criar coleções e preservar o patrimônio musical.

A relação cultural com a música pelas plataformas se tornou diferente das relações existentes no passado que, para além da canção, possuíam outras propostas artísticas por trás da construção de um álbum completo. As pessoas estão perdendo o costume de possuir o objeto físico e ouvir um álbum inteiro. E os artistas, sem muitas alternativas, esforçam-se para adaptarem seu trabalho à essas novas relações.

E como ficam os MISes nesse cenário? Vimos em nosso mapeamento que os MISes estão utilizando essas plataformas para conectar o público com o seu acervo. Mas e o que temos disponibilizado apenas por *streaming*? Como será preservado? As mudanças na indústria fonográfica têm impacto direto nos MISes. Se antes podiam adquirir a música para exibir (por exemplo, colocar um disco na vitrola), agora precisam pagar para realizar essa exibição, pois não há mais suporte físico para a música, que estão praticamente todas nessas plataformas de *streaming*. Isso tem um impacto enorme no futuro dos MISes, os profissionais de museus terão um desafio pela frente: como irão preservar a música, se não detém mais o arquivo delas?

Um outro fenômeno que abre um espaço para novas pesquisas, consiste na seguinte questão: mesmo que o museu não utilize nenhuma rede social, nesse ambiente ele pode ser mencionado através dos visitantes que compartilham fotos, vídeos, depoimentos sobre estas instituições, em diversas plataformas para o mundo. Esse tipo de compartilhamento pode ser acompanhado através de análises de *Hashtags*, como por exemplo a #museudaimagemedosom no Instagram, que já soma mais de 22 mil publicações.

Uma única publicação pode transitar por diversas plataformas, fazendo com que a experiência daquele usuário no museu seja difundida e compartilhada. Um vídeo feito por um usuário dentro de um museu e postado no YouTube pode ser compartilhado rapidamente no Instagram e Facebook.

As redes sociais provocaram novas formas do público se conectar com os museus, através de comentários nas publicações, os usuários podem dar o seu *feedback* de forma instantânea e visível e interagir com outros usuários. A forma principal de comunicação do museu tradicional é através do objeto. Aqui a comunicação pode ser vista de uma outra maneira: o museu conversa com seu público e, ao mesmo tempo, o público interage entre si. Cabe aos museus saberem explorar e mediar essas interações de forma construtiva para si e para a comunidade. Da mesma forma que os museus têm se preocupado em utilizar redes sociais, é importante também discutirem como preservar o que

está sendo publicado nesses meios e saberem aproveitar a interação proporcionada com o público.

5.5 Coleta passiva de dados: resultados e análises dos questionários

O questionário aplicado possui 53 questões fechadas, com respostas limitadas e abertas para respostas livres. As perguntas foram divididas em cinco blocos com os seguintes temas:

A) **Acervo digital:** Identificar quais os tipos de acervo da instituição e se esta possui acervo digital nato digital e/ou digitaliza seu acervo analógico.

B) **Infraestrutura de TI:** Entendermos os recursos tecnológicos que o museu possui à sua disposição, tais como servidores, computadores, acesso à internet etc. E, assim, analisar o que os museus conseguem desenvolver com esses recursos e até que ponto esses recursos são limitantes para os museus desenvolverem a sua presença na Web.

C) **Gestão dos acervos digitais:** Esse bloco tem o objetivo compreender como os museus estão gerindo seus acervos digitais, como os softwares utilizados, funções dos softwares, existências de políticas específicas para os acervos digitais, equipes responsáveis e dificuldades que o museu encontra.

D) **Recursos humanos e financeiros:** Identificar se esses recursos influenciam na presença do museu na internet.

E) **Presença do Museu na internet:** Compreender como estes museus estão implementando a sua presença na Web, as dificuldades, os objetivos, as ferramentas mais utilizadas para comunicação e disponibilização de acervo.

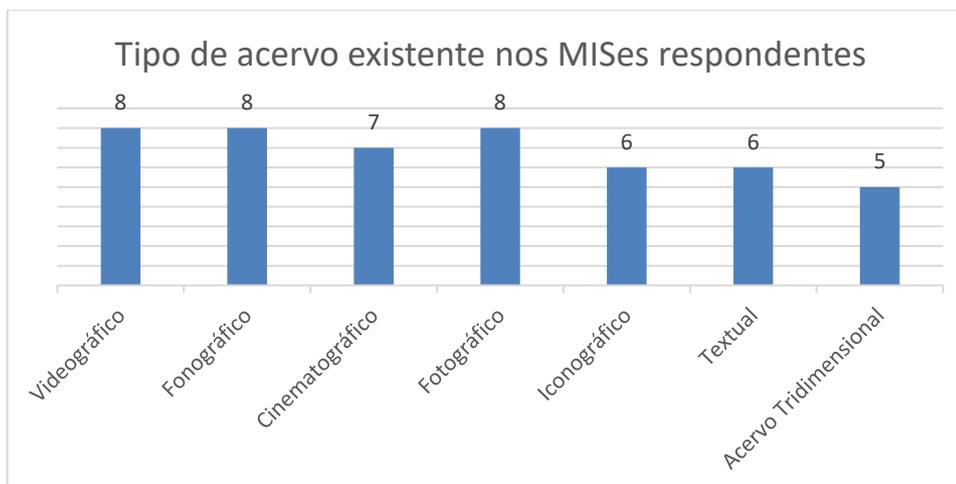
Foram feitas tentativas de enviar os questionários para as 33 instituições, destes apenas 8 foram respondidos em tempo hábil, 6 e-mails retornaram porque o endereço eletrônico disponível no CNM e nas páginas das instituições na internet não existem mais ou estão fora de uso. 18 museus receberam os e-mails mais não responderam e um museu retornou o e-mail após o tempo estipulado para as respostas.

Após o envio do primeiro e-mail com os questionários e o término do período de respostas, enviamos novamente os questionários para as instituições prorrogando o prazo e tentamos contato por telefone para reforçar o convite para a pesquisa e verificar se receberam os e-mails ou coletar um novo endereço de e-mail para o envio. Muitos dos telefones de contato disponíveis no CNM e em páginas da internet estavam fora de uso.

Vamos começar tratando os blocos de perguntas “Acervo”, “Infraestrutura de TI”, “Recursos Humanos e financeiros” e “Gestão dos Acervos Digitais”, porque conversam entre

si, além de afetarem diretamente a presença dos Mises na Web. Antes de perguntarmos para os museus sobre os acervos digitais, buscamos saber qual o tipo de acervo que está sobre a guarda dessas instituições. No gráfico da Figura 34 podemos ver a tipologia de acervo existente nos oito museus respondentes.

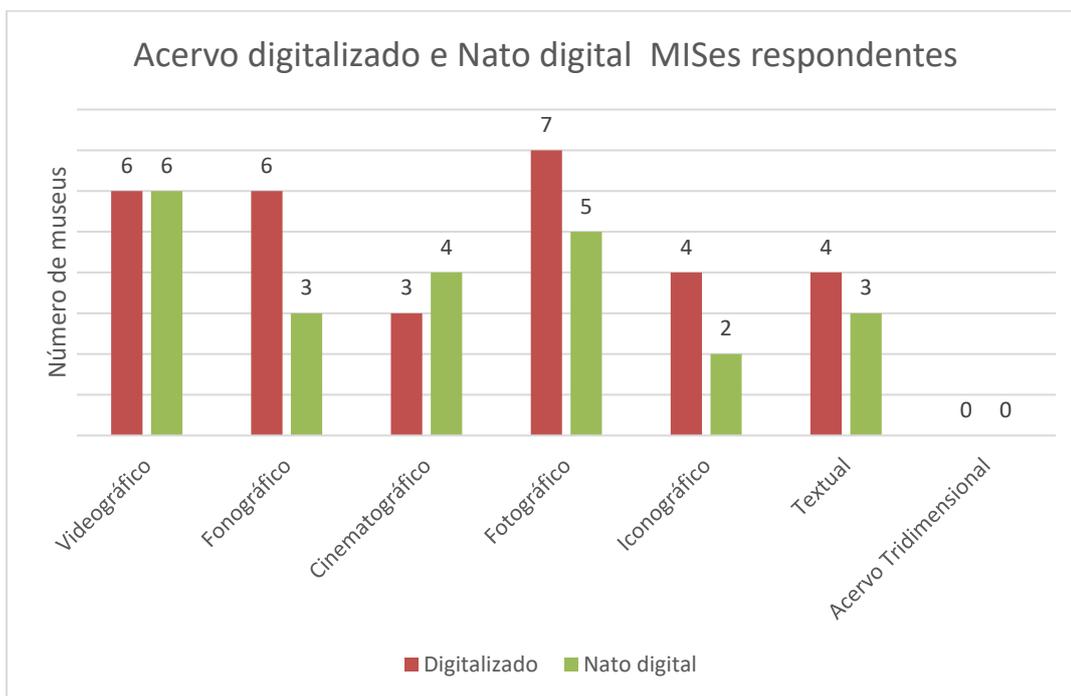
Figura 35 – Tipologia de acervo presente nos Mises que responderam os formulários



Fonte: Desenvolvido pelo autor em julho de 2022.

No gráfico da figura 35 podemos ver quais tipologias de acervo esses Mises digitalizam, e que são nato digitais. Um dado que nos chama atenção é sobre o acervo fonográfico, no qual apenas 3 museus possuem fonogramas nato digitais. Podemos considerar um número baixo, visto a grande produção de fonogramas digitais nos tempos atuais.

Figura 36 – Acervo digitalizado e nato digital presente nos MISEs respondentes.



Fonte: Desenvolvido pelo autor em julho de 2022.

Após contextualizar o acervo da instituição, o próximo bloco de perguntas se concentrou em compreender a Infraestrutura de TI que esses museus possuem. Nesse tópico identificamos alguns problemas que podem interferir diretamente nas ações do museu para manter ou criar a sua presença na Web. Dentro desses problemas nós temos a falta de computadores funcionando bem e que atendem as demandas de gerenciamento do acervo digital. Apenas 50% dos respondentes disseram que possuem computadores que atendem à demanda, a outra metade carece desse componente de forma que atenda às suas necessidades.

Outro ponto que pode ser um problema são os processos de digitalização e armazenamento dos acervos digitais. De acordo com as respostas, sete museus utilizam servidores das instituições a qual são vinculados, como prefeitura ou secretarias do estado. Essa situação pode ter um custo menor ou nenhum custo para o museu, mas acaba por diminuir a independência do museu na tomada de decisões. OS MISEs nessa situação acabam ficando dependente de decisões e profissionais da instituição a qual são vinculados e dos limites impostos pelo próprio servidor, isso pode gerar alguns entraves para os museus, como espaço de armazenamento e utilidades limitadas, já que o mesmo servidor pode ser compartilhado para várias instituições. Essa é uma questão que acreditamos que possa desestimular os museus a quererem digitalizar seus acervos e disponibilizar na Web,

pois demandam que as instituições possuam recursos para poder armazenar uma grande quantidade de dados.

Apenas dois museus respondentes disseram possuir servidor próprio, o que pode gerar uma maior independência para o museu, mas uma demanda maior de recursos humanos e financeiros. Três instituições utilizam servidores de empresas de hospedagem, sendo eles o AtoM e o Pergamo ("No Brasil é comum o uso do software Pergamum, seguimos a grafia conforme escrita nas respostas do questionário.").

De acordo com o CONARQ (2005, p.3), "a tecnologia digital é comprovadamente um meio mais frágil e mais instável de armazenamento". O órgão deixa as seguintes recomendações para as matrizes digitais:

[...] armazenados e gerenciados por profissionais altamente qualificados em Tecnologia da Informação; o acesso deverá ser restrito e sob nenhuma hipótese autorizado a usuários não credenciados. O armazenamento desta matriz deverá ser feito em ambiente altamente protegido e fora dos sistemas e redes de dados para acesso remoto. (CONARQ, 2010, p.14).

Ao analisar as respostas dos MISes, podemos concluir que esse tipo de recomendação não se encaixa com a realidade da maioria desses museus. Na questão sobre dificuldades e desafios em relação a infraestrutura de TI, os museus se queixaram de falta de equipamentos como *scanners*, computadores com grande potencial de armazenamento, falta de softwares específicos, falta de políticas institucionais para armazenamento de acervo digitais, dependência de prefeituras para liberação de verba e contratação de pessoal, falta de profissionais de TI e da Ciência da Informação. Diante das respostas do museu sobre infraestrutura, os MISes ainda vivem uma realidade distante do que seria o ideal para a preservação de acervos digitais como, por exemplo, as recomendações de órgãos como o CONARQ, no qual seus manuais servem de modelo para diversas instituições de memória.

Ao adentrarmos nas respostas sobre a gestão de acervos, identificamos que seguir esse tipo de recomendações para alguns desses museus é uma realidade ainda mais distante. Apenas dois dos museus responderam que possuem algum tipo de política institucional voltada para os acervos digitais, número baixo, visto que todos as instituições respondentes possuem itens em formato digital. De acordo com o Ibram (2020), Políticas de acervo tem o objetivo de fornecer uma rota fundamentada para a implementação de acervos digitais no museu. De acordo com o instituto, "um dos problemas mais graves que ocorrem com os acervos digitais é que se tornem obsoletos e/ou inacessíveis, por conta de escolhas feitas no momento da digitalização" (IBRAM, 2020 p. 47). Nesse caso, o objetivo da uma

política de acervo seria garantir que a informação digital possa ser recuperada e acessada no futuro.

Cinco dos museus disseram que utilizam softwares para fazer a gestão do acervo digital e de quatro instituições, as decisões sobre os softwares utilizados são tomadas pelos órgãos públicos que fazem parte, que pode gerar desgastes ao querer fazer alterações ou querer novas opções.

Ao perguntarmos sobre as dificuldades e desafios que o museu enfrenta ou enfrentou para fazer a gestão dos acervos digitais, a falta de infraestrutura de TI e número reduzido de funcionários foi novamente apresentada como um problema crônico. Outro tipo de dificuldade relatada nessa questão é a falta de termos de autorização de uso de direitos autorais, o que acaba impactando na difusão do acervo por meio digital. A resposta abaixo que obtivemos no questionário resume bem as várias dificuldades encontradas:

“Estamos concluindo a rede interna, tivemos muita dificuldade em conseguir adquirir equipamentos (*switch*, cabeamentos, computadores etc.), serviço de instalação e profissional, pois não dispomos de orçamento próprio e as solicitações são feitas para a Prefeitura Municipal. O trabalho foi/está sendo hercúleo, porque contamos com equipamentos usados que conseguimos de doação da Secretaria de Cultura e outros órgãos da administração pública. No entanto, a falta de profissional da área de TI, Cientista da Informação/Arquivologia para auxiliar os museus municipais compromete o andamento e o sucesso do trabalho.”

O próximo bloco de perguntas diz respeito aos recursos humanos e financeiros dos museus. A formação dos profissionais responsáveis pelo acervo é multidisciplinar, passando por diversas áreas do conhecimento. Embora exista esse leque multidisciplinar, notamos a ausência de funcionários da área de TI. Todos os museus respondentes marcaram que não possuem um funcionário próprio da área de TI, o que significa que muitos problemas, até mesmo os mais simples, podem acabar tendo uma resolução lenta, problemas estes que poderiam ser solucionados com mais agilidade caso a instituição tivesse alguém à disposição. Acreditamos que a ausência desse tipo de função no corpo técnico do museu pode impactar na presença on-line desses museus, uma vez que estes estariam aptos a ajudar com soluções e estratégias tecnológicas para que o museu pudesse dar novos passos na Web.

A respeito dos recursos financeiros voltados para os acervos digitais, duas instituições respondentes marcaram que realizam captação de recursos para a preservação

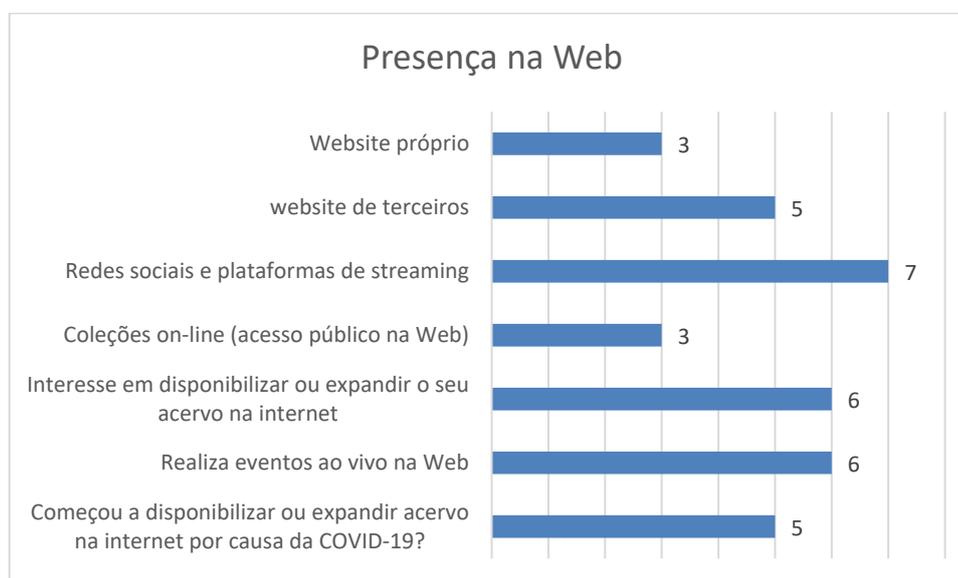
dos acervos digitais. Cinco museus dos oito museus preveem em seu planejamento recursos financeiros para a gestão dos acervos digitais.

A parte da infraestrutura, como possuir computadores, servidores e conexão de qualidade com a internet, para ser bem utilizada e implementada depende dos recursos humanos e financeiros da instituição, para dessa forma realizar uma boa gestão dos seus acervos digitais e, posteriormente, efetuar a disponibilização do acervo de forma on-line.

Nessa parte do capítulo, trataremos do bloco de perguntas que aborda a presença dos MISes na Web, cruzando as respostas com os dados que coletamos durante o mapeamento.

O gráfico da Figura 35 apresenta as plataformas que são utilizadas e atividades realizadas pelos MISes respondentes para implementar a sua presença na Web.

Figura 37 – Presença dos MISes na WEB



Fonte: Elaborado pelo autor em julho de 2022

Dos oito museus respondentes, três possuem websites próprios, cinco utilizam sites de órgãos que fazem parte e um museu respondeu que não possui site e nem utiliza website de outra instituição. Como apresentado anteriormente no mapeamento, identificamos que os museus que possuem sites são todos do âmbito estadual e os que utilizam páginas de instituições são municipais.

A respeito do uso de redes sociais, sete museus utilizam redes sociais, sendo o Facebook e o Instagram as mais utilizadas. Acreditamos que esse cenário de maior utilização de redes sociais do que sites podem ser provocado por dois fatores, a burocracia para ter um site já que é instituição pública ou a falta de interesse de se ter um website, porque sendo talvez mais prático manter redes sociais do que websites, então, os museus

não dão valor para esse recurso. Esse tema já foi explorado neste trabalho anteriormente de forma mais extensiva.

De todos os museus respondentes, apenas um não implementa a sua presença na Web. Essa instituição apesar de ter respondido que digitaliza parte do acervo, que possui computadores que atendem à demanda da instituição e boa conexão com a internet, não utiliza nenhuma rede social, não possui website e não realiza nenhum tipo de atividade on-line. O respondente apresentou no questionário que falta funcionários para alimentar o sistema da instituição, possuindo apenas uma pessoa como responsável, podendo esse ser um dos motivos da falta de presença do museu na internet. Apesar disso, o museu disse que tem interesse em disponibilizar seu acervo na internet e que essa necessidade já foi apontada e estão aguardando autorização para iniciar projetos.

Alguns passos institucionais deveriam servir como alicerces para os MISes conseguirem desempenhar um bom papel na web. Problemas como a falta de infraestrutura para receber acervos digitais, lentidão para inserir os dados dos acervos em sistemas informatizados, devido ao grande volume de itens, que se somam à falta de pessoal e precariedade de equipamentos, podem estar tornando a caminhada dos MISes na Web um processo fastidioso.

Sobre as atividades que realizam na Web, três museus responderam que possuem coleções disponíveis on-line. Ao perguntarmos sobre se o museu tem interesse em disponibilizar ou expandir o seu acervo na web, seis instituições disseram que sim e duas responderam com “talvez”. Para além da disponibilização e divulgação do acervo, seis MISes tem utilizado a Web para realizar eventos ao vivo na internet, tais como *webinars*, seminários, entrevistas, palestras, cursos e sessões de cineclubismo. Cinco museus disseram que começaram a expandir suas atividades na internet por causa da pandemia do Coronavírus (COVID-19).

Reunindo os resultados que obtivemos no capítulo 5, podemos perceber tanto pelos estudos de caso, quanto pelos mapeamentos, que a presença dos MISes na internet ainda se mostra deficitária, são mais de 40% dos museus que não possuem perfil em redes sociais e mais de 70% não possui websites próprios. Observamos que possuir websites próprios, e não hospedados em terceiros, oferece para as instituições mais alternativas. Emesmo que tenhamos encontrado poucos MISes com websites, foi possível identificar experiências relevantes que podem servir de modelo para outras instituições.

Sobre as redes sociais, observamos que existem dois perfis distintos no que se refere ao conteúdo das publicações: os museus que se preocupam mais com a divulgação dos acervos, como é o caso do MIS-RJ, e aqueles que focam mais na difusão da programação da instituição. O que parece definir o tema das postagens são as vocações

institucionais. No caso, aqueles que se comportam como centro cultural, têm priorizado nas postagens a programação de eventos, como é o caso do MIS-SP.

Observamos pelas respostas dos questionários que os MISes possuem problemas em comum no que se refere à implementação da sua presença na internet. A falta de recursos humanos, financeiros e equipamentos impacta em processos que antecedem a implementação de uma presença na internet, tais como catalogação do acervo, digitalização de obras etc. Mesmo com essas dificuldades, os museus expressaram de forma unânime o desejo de implementar e/ou ampliar sua presença na Web.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos, com este trabalho, compreender como os Museus da Imagem e do Som estão implementando a sua presença on-line. Esse objetivo principal surgiu a partir das seguintes perguntas de pesquisa: qual a relação do MISes com os ambientes on-line? Como esses museus estão implementando sua presença on-line a partir de seus acervos digitalizados e nativos digitais? Traçamos uma série de objetivos específicos que fundamentaram nosso tema e delinearão o caminho para encontrarmos respostas para essas indagações.

O primeiro objetivo concretizado foi conceituar as novas noções de memória e patrimônio, que surgiram com a popularização das tecnologias digitais, descrevendo, ainda, a tipologia de acervo dos MISes e suas principais características. Apresentamos os Museus da Imagem e do Som, as tipologias de acervo que estão sobre a guarda dessas instituições e suas principais características. Destaque para o conceito de “hibridismo” entre museu e centro cultural, bem como para o museu como criador de acervo (por exemplo, as gravações de depoimentos, shows, entrevistas, entre outros). Estas reflexões teóricas foram cruciais para entendermos a dinâmica desses museus e, por meio desse entendimento, identificarmos como essas características se estendem para os sites, plataformas e redes sociais das instituições.

No que diz respeito ao objetivo de mapear a presença dos MISes na internet por meio da coleta ativa de dados, alcançamos resultados substanciais para seguir com a nossa agenda de pesquisa. Com o mapeamento, identificamos as ferramentas mais utilizadas por esses museus para estabelecer sua presença na internet, no qual as redes sociais são as plataformas mais recorrentes. Já os websites próprios representam um número menor do que era esperado anteriormente. Concluímos que alguns dos motivos para o número de websites próprios de MISes serem poucos, é o fato dessas instituições serem em geral públicas, o que resulta em uma série de burocracias para a criação e manutenção de sites, além da precariedade de diversos tipos de recursos, constata danos questionários on-line.

Após conduzirmos o mapeamento dos MISes que possuem presença na internet, o próximo objetivo foi realizar estudos de caso das instituições que foram identificadas no mapeamento como sendo experiências bem-sucedidas na Web, constituindo uma amostra intencional.

Consideramos experiências bem-sucedidas aqueles museus que utilizam a Web para promover a difusão de acervos digitais e do patrimônio cultural através de coleções, exposições, postagens etc. Primeiramente, conduzimos uma análise nos websites das instituições. Concluímos que todos os websites próprios colaboram para a difusão do acervo

da instituição e criam possibilidades de uso que podem ir além das oferecidas pelas redes sociais. Mas existem lacunas em alguns sites, como falta de descrição de imagens inseridas nas páginas dos sites, ausência de filtros em sistemas de buscas, repositório digital com imagens, áudios e vídeos do acervo.

Quando observamos as páginas das instituições que estão em sites de terceiros, a difusão do acervo caiu drasticamente, no qual encontramos apenas dois exemplos que utilizam essas páginas para difundir parte do seu acervo para o público: o MIS-BH, por meio de *tour virtual*, e o MIS-Campinas, que disponibiliza um repositório digital para consulta.

Depois dos websites, avançamos para as redes sociais e plataformas de *streaming*. As redes sociais são as plataformas que estão sendo mais utilizadas pelos museus para se comunicarem com o público na internet. Percebemos que os MISes possuem formas distintas de utilizarem esse espaço, de acordo com a tipologia do acervo e as características de cada instituição. Como exemplo, o MIS-RJ utiliza essas redes mais para divulgação do acervo, já o MIS-SP, para divulgação de eventos da instituição.

Uma questão sobre as redes sociais que merecem estudos futuros é a interação do público dos MISes nas redes sociais.

Também destacamos a questão da utilização de plataformas de *streaming*, que proporcionam alternativas para os museus difundirem seus acervos. Contudo, identificamos um futuro incerto relacionado à preservação do que está sendo produzido e disponibilizado apenas nessas plataformas proprietárias e comerciais. Ao contrário dos suportes físicos, como os discos de vinil, que permitiam armazenar localmente as produções musicais, as plataformas detêm os direitos autorais da indústria fonográfica, que fica, portanto, à mercê das empresas de *streaming*.

Durante o estudo de caso, encontramos soluções interessantes para a difusão dos acervos audiovisuais. Como utilização do Google Arts & Culture para criação de coleções on-line pelo MIS-SP. Ou as ações do MIS-RJ, como implementação da ferramenta Tainacan, que tem baixo custo para os museus, além da instituição de uma Web Rádio, com programação pensada a partir do acervo. Tudo isto mostra que o museu está movendo esforços para criar uma presença na internet e tem como um dos principais objetivos dessa presença difundir o seu acervo.

Também acreditamos que lançar mão do acervo para ilustrar curiosidades é uma forma de despertar o interesse do público pelo museu, estimulando a visita presencial com o objetivo de se conhecer o acervo completo de maneira mais ampla. É evidente que o MIS-RJ quer ressaltar o fato de que o seu acervo está aberto para visita e consulta, além da importância desse acervo para a memória da música brasileira. As redes sociais do museu estimulam o visitante neste sentido, permitindo pesquisar o acervo pelo site, pelo

YouTube, ouvir a programação da rádio on-line, dentre outros recursos. O MIS RJ aproveita de forma inteligente as datas comemorativas para divulgar o seu acervo. Tentativas de preservação da memória através do acervo são muito presentes no MIS-RJ.

Ao construirmos nosso diagnóstico sobre a presença dos MISes na Web, podemos concluir que poucos MISes possuem um plano consolidado e são atuantes no ciberespaço como poderiam. Já alguns estão mais avançados, tentando encontrar formas de se tornarem cada vez mais presentes no universo on-line. Muitos, porém, por diversos motivos, à exemplo do que como limitações financeiras e de pessoal, ainda não conseguiram fortalecer seu vínculo com a Web. Observamos que estabelecer uma presença consolidada na Web é um grande desafio para esses museus, visto que para ser bem implementada exige todo um trabalho museológico que antecede o desejo de estar na rede.

Contribuímos, aqui, com a formação de um diagnóstico acerca da presença on-line dos MISes. Como trabalhos futuros, sugerimos o acompanhamento do desenrolar dessa presença dos MISes no ciberespaço. Sugerimos, também, uma discussão mais aprofundada acerca dos desafios da preservação do audiovisual na contemporaneidade, sendo que hoje a produção musical encontra-se basicamente nas redes sociais e plataformas de *streaming*.

Que este trabalho possa servir de subsídio para compreendermos mais como os MISes podem atuar na Web, tanto por meio das lacunas que identifica, a serem sanadas ao longo do tempo, quanto pelas boas práticas que destacamos, que podem servir de inspiração na preservação do nosso precioso patrimônio audiovisual brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Marcelo Mattos et al. **Mesa-Redonda de Santiago do Chile**, ICOM, 1972. 1999. CONVENÇÃO SOBRE A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL, CULTURAL E NATURAL, 1972, UNESCO. Recomendação Paris. Paris, França. Disponível em: www.unesco.org.br Acesso em: 19 jun. 2021.
- ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense. 1985, p. 92.
- BOWEN, Jonathan P. Time for Renovations: A Survey of Museum Web Sites. **Museums and the Web**. January, 1999, Disponível em: http://www.archimuse.com/mw98/papers/teather/teather_paper.html. Acesso em: 6 nov. 2022.
- BUARQUE, Marco Dreer. Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais. In : ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL (9:2008; São Leopoldo, RS). **Anais...** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral ; São Leopoldo, RS : UNISINOS, 2008. 9f.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.
- CARVALHO, Alexandre Sonogo de. **História, arte, cinema e educação! Museu polimorfo e futuro possível para os Museus da Imagem e do Som: o caso do MIS de Campinas**. 2021. 141 f. Tese – Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2021.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo: Annablume. 2009.
- CESCHIN, Luciana. **Acervos digitais, memória e patrimônio: discursos, técnicas e tecnologias no processo de musealização do Acervo Bar ocidente em Porto Alegre/RS**. 2015. Dissertação – Programa de pós-graduação em tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Pará, Curitiba, 2015.
- CHAGAS, Adriano. **Do cinematógrafo ao celular: tão longe e tão perto**. In: PELEGRINI, Christian; MUANIS, Felipe (Org.). **PERSPECTIVAS DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO**. Urgências, conteúdos e espaços. Juiz de Fora: UFJF, 2019.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; Editora UNESP, 2001.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**: TIC Cultura 2020. São Paulo:CGI.br.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Publicações digitais. **Carta para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital**: preservar para garantir o acesso. Rio de Janeiro: UNESCO, 2005, 21 p. Disponível em: <<http://www.documentoseletronicos.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

DATA REPORTAL. **Digital 2021 July Global Statshot Report v02**. 2021. Disponível em: <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-july-global-statshot-report-jul-2022-v02>. Acesso em: 18 ago. 2022.

DE ALMEIDA, Maria Christina Barbosa. Bibliotecas, arquivos e museus: convergências. **Revista Conhecimento em Ação**, v. 1, n. 1, 2016.

DIAS, C. C. M. G. **A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e os aspectos da identidade carioca (1960–1965)**. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003. p. 199-213.

DODEBEI, Vera. Patrimônio e memória digital. **Revista Morpheus-Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, v. 5, n. 8, 2006.

DODEBEI, Vera; GOUVEIA, Ines. Memórias de pessoas, de coisas e de computadores: museus e seus acervos no ciberespaço. **MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia**. N.3, p.93-100, 2007.

FERREIRA, Rubens Ramos; ROCHA, Luisa Maria G. de M. PATRIMONIO AUDIOVISUAL: DO ANALÓGICO AO DIGITAL. In: ENANCIB: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, n. 20., 2019, Florianópolis. **Anais eletrônicos**, UFSC: 2019.

FONSECA, Maria C. Londres. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FRANCO, Maria Ighes Mantovani. Museus: agentes de inovação e transformação. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 57, n. 13, p. 13-27, 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo :Atlas, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes antropológicos**, v. 11, p. 15-36, 2005.

HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da crítica cinematográfica no Brasil. In: **Acervo: revista do Arquivo Nacional**, v. 16, n. 1, p. 27-28, 2003.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . último acesso em: 6 nov. de 2022.

HOLLÓS, A. C.; PATERNOT, V. F. Futuro da memória digital audiovisual. **Revista Eletrônica da ABDF**, v. 4, n. Especial, p. 270-286, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/166189>. Acesso em: 06 nov. 2022.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Acervos digitais nos museus: manual para realização de projetos**. Universidade Federal de Goiás - Brasília, DF: Ibram, 2020.

INTERNET ARCHIVE. **Archive.org**, 2022. Biblioteca digital de sites da Internet e outros artefatos culturais em formato digital. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 06 de nov. 2022.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. Ateliê Editorial, 2001.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MAGALDI, Monique B.; BRULON, Bruno; SANCHES, Marcela. **Cibermuseologia: as diferentes definições de museus eletrônicos e a sua relação com o virtual**. In: MAGALDI, Monique B.; BRIOO, Clóvis Carvalho (Org.). *Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília: FCIUnB, 2018. p. 135-155.

MARÇAL, Carolina Schwaab; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. Gestão de acervos museológicos no contexto da cibercultura. **Revista Confluências Culturais–ISSN**, v.8, n. 3, p. 12, 2019.

MEDIALAB / UFG. **Tainacan**, 2022. Disponível em: <<https://www.medialab.ufg.br/p/20446-tainacan>>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MELLO, Janaina Cardoso de; MONTIJANO, M. M. C. L; ANDRADE, Â. M. F. D. A Museologia na web: sistema de informação sobre patrimônio cultural na era digital. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 20, p. 171-188, 2015.

MENDES, S. Museu da Imagem e do Som (MIS) não vai mudar para o Cine Santa Tereza. **Bhaz**, Belo Horizonte, 18 de set. de 2017. Disponível em: <<https://bhaz.com.br/noticias/bh/mis-nao-vai-mudar-para-santa-tereza/>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. **MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil**. 2012. 397 f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

MIRANDA, Rose Moreira de. **Informação e sites de museus de arte brasileiros: representação no ciberespaço**. Dissertação – Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MOUTINHO, Mário Caneva. **A declaração do Quebec de 1984**. In ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Cristina (Org.). A memória do pensamento museológico contemporâneo (Documentos e Depoimentos), Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE ALAGOAS. **MISA**, 2022. Website do MIS-AL. Disponível em: <https://misa.al.gov.br>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE CAMPINAS. **campinasMIS**, 2022. Página inicial do Museu da Imagem e do Som de campinas no facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/campinasMIS>. Acesso em: 06 Nov 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE CAMPINAS. **mis.campinas**, 2022. Página inicial do Museu da Imagem e do Som de campinas no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/mis.campinas/>. Acesso em: 06 Nov 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. **MIS-SP**, 2022. Website do MIS-SP. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ. **MIS-PR**, 2022. Website do MIS-PR. Disponível em: <https://www.mis.pr.gov.br>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. @**mis.rio**, 2022. Página inicial do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/mis.rio/>. Acesso em: 06 Nov 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. @**MIS.RJ**, 2022. Página inicial do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/MIS.RJ>. Acesso em: 06 Nov 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. **MIS**, 2022. Website do MIS-RJ. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. **Web Rádio MIS RJ**, 2022. Website do MIS-RJ. Disponível em: <https://www.webradio.mis.rj.gov.br>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MUSEUSBR. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/> Acesso em: 08 nov. 2022.

PEREIRA, Márcio André Ferreira. **Processos de digitalização**: escolhas eficientes para difusão de acervos e arquivos. 2019. 144 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

PINHEIRO, L. V. R. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. Art, artistic object, document and information museum. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY & ART. XVIII ANNUAL CONFERENCE OF UNESCO ICOFOM – International Council of Museums, V Regional Meeting of ICOFOM / LAM, 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p. 8–14.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Vol. 2, No. 3, p. 3-15, 1989.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **PBH**, 2022. Página do MIS-BH no Website da prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/imagemesom>. Acesso em 6 nov. 2022.

REDE NACIONAL DE IDENTIFICAÇÃO DE MUSEUS. **Museus**, 2022. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br>. Acesso em: 6 abr. 2022.

REINEHART, Richard. A Report on Integrating Museum and Archive Access in the Online Archive of California. **D-Lib Magazine**, v. 9, n.1, Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.dlib.org/dlib/january03/rinehart/01rinehart.html>. Acesso em: 6 nov. 2022.

SALES, T.; SILVA, M. O uso da película na produção de filmes originais Netflix. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 23, 2020. DOI: 10.5216/ci.v22.66226. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/66226>. Acesso em: 6, nov. 2022.

SANT'ANNA, Marcia. **A face imaterial do patrimônio cultural os novos instrumentos de reconhecimento e valorização**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, p. 53-72, 2004.

SILVA, Ana Paula. **A DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA: pioneirismo e ação no registro do patrimônio imaterial**. Tese – Departamento de Teoria e Gestão da Informação, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Ana Paula; REIS, Alcenir Soares dos. A atuação da Discoteca Oneyda Alvarenga na construção do patrimônio imaterial: revendo uma trajetória. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 18, p. 200-227, 2013.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira **A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos**. In SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (Org.). Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais. Salvador: UFBA, 2016.

SMITH, D. (2021, abril 21). Paul McCartney, led zeppelin, The Who, Chris Martin, more demand that streaming music platforms pay more. **Digital Music News**, 21 de abri. de 2021. Disponível em <https://www.digitalmusicnews.com/2021/04/21/paul-mccartney-streaming-reform/>

TAVARES, Frederico Augusto Luna; FERREIRA, Angela Lúcia. O Audiovisual na história da arquitetura e no resgate da memória, da identidade e do patrimônio: Uma abordagem teóricometodológica. In: 3º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação, 2013, Belo Horizonte. **Anais e Caderno de Resumos do 3º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação**, 2013. p. 1-15.

TEATHER, Lynne – A museum is a museum is a museum... Or Is It?: Exploring Museology and the Web. **Museums and the Web**. April, 1998, Disponível em: http://www.archimuse.com/mw98/papers/teather/teather_paper.html. Acesso em: 6 nov. 2022.

UNESCO, **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003.

UNESCO, **Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular**. Paris, 1989.

UNESCO. **Celebração do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual tem como tema “A sua história está em movimento”**. 25 out. 2018. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/ia/about-this-office/singleview/news/celebration_of_the_world_day_for_audiovisual_heritage_has_a/>. Acesso em: 8 jan. 2019.

UNESCO. **Charter on the Preservation of the Digital Heritage**. Paris, 2003. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529.page=2> Acesso em: 12 nov. 2021.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. **Modelo de referência para gestão de projetos de museus e exposições**. 2012. Tese – Doutorado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros: uma análise dos atores e suas produções acadêmicas**. In SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (Org.). *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*. Salvador: UFBA, 2016.

APÊNDICE A – Questionário

OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM E A SUA PRESENÇA NA INTERNET.

Este questionário é um dos instrumentos para coleta de dados da pesquisa de mestrado OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM E A SUA PRESENÇA NA WEB: Relações entre tecnologias digitais, patrimônio e museus.

A pesquisa busca compreender como os Museus da Imagem e do Som (MISes) estão implementando a sua presença na internet e elencar as ferramentas e estratégias que estão sendo utilizadas para esse fim. Nossa intenção com a pesquisa é produzir um material que possa ajudar os Museus da imagem e do som a buscarem alternativas e soluções para difundir seus acervos na internet, a partir de experiências e práticas compartilhadas pela própria comunidade dos MISes. E fornecer elementos para novas pesquisas a serem desenvolvidas sobre essa temática.

Obrigado por contribuir com a nossa pesquisa!

Caso queiram entrar conversar com os pesquisadores, vocês podem nos encontrar nos contatos abaixo.

Isac Daniel Santana (mestrando)

PPGCI - Universidade Federal de Minas Gerais

(34) 992077967 | isacdanielsantana@gmail.com

Ana Cecília Nascimento Rocha Veiga (orientadora)

Escola de Ciência da Informação, Sala 4056 – Departamento de Teoria e Gestão da Informação – Universidade Federal de Minas Gerais | Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha | Belo Horizonte (MG)

(31) 3409-6108 | anacecilia@ufmg.br

Cordialmente,

Isac Daniel Santana

Mestrando em Ciência da Informação (UFMG)

Ana Cecília Rocha Veiga

Doutora em Arte e Tecnologia da Imagem (UFMG)

Nome do museu: _____.

Acervo Digital

1. Tipos de acervo sobre a guarda do Museu:

Videográfico

Fonográfico

Cinematográfico

Fotográfico

Iconográfico

Textual

Acervo Tridimensional

Outros – Especifique: _____.

2. Se sim, quais os tipos de acervo o museu digitaliza?

Videográfico

Fonográfico

Cinematográfico

Fotográfico

Iconográfico

Textual

Outros – Especifique: _____.

3. O Museu possui acervos nato digitais (objetos criados originalmente em formato digital)?

Sim Não

4. O Museu Produz acervos nato digitais? (por exemplo através de editais de incentivos para produção de filmes, coleta de depoimentos, produções musicais, etc)

Sim Não

5. Quais os tipos de acervo nato digitais o museu possui?

Videográfico

Fonográfico

Cinematográfico

Fotográfico

Iconográfico

Textual

Outros – Especifique: _____.

Infraestrutura de TI (Tecnologia da Informação)

Por TI entende-se a infraestrutura de equipamentos e softwares para funcionamento da instituição, como servidores, computadores, serviços de acesso à Internet, etc.

6. O museu possui computadores funcionando bem e de forma a atender as demandas de gerenciamento do acervo digital?

Sim Não Parcialmente

7. O museu possui servidor próprio?

Sim Não

8. O museu utiliza servidor de alguma instituição na qual é vinculado?

Sim Não

9. O Museu utiliza servidores contratados (empresas de hospedagem ou similares) para armazenar os dados sobre os acervos?

Sim Não

10. Se sim, qual empresa ou serviço?

11. O museu possui conexão com a Internet de boa qualidade?

Sim Não Parcialmente

12. Dificuldades e desafios que o museu enfrenta ou enfrentou em relação a infraestrutura de TI: _____

Gestão dos Acervos Digitais

13. O museu possui uma política aplicada aos acervos digitais, podendo ser um documento em separado ou um item nas políticas de acervo do museu:

Sim Não

14. O Museu utiliza um software gerenciador de acervos?

() Sim () Não

15. Se sim, qual é o software?

_____.

16. Quais funções o software possui?

() Catalogação (fichas de inventário dos acervos)

() Gestão (informações vinculadas ao gerenciamento do acervo como, por exemplo, localização, empréstimos, histórico de uso, etc.)

() Publicação on-line (disponibilização do acervo na Web)

() Outra - Especifique: _____.

17. Quem é o responsável pelas decisões em relação ao software de gestão de acervos?

_____.

18. O Museu possui alguma parceria com outra instituição para gestão dos acervos digitais?

() Sim () Não.

19. Se Sim, especifique a função da instituição parceira:

21. Dificuldades e desafios que o museu enfrenta ou enfrentou em relação a gestão dos acervos digitais:

Recursos humanos e financeiros

22. Quantos funcionários são responsáveis pelo acervo digital: _____.

23. Qual a formação dos funcionários responsáveis pelo acervo digital: _____

24. O museu possui equipe própria de TI?

() Sim () Não

25. Possui equipe de TI vinculada a outra instituição?

() Sim () Não

26. Possui um ou mais responsáveis por alimentar as coleções digitais?

() Sim () Não

27. Se sim, qual o cargo e formação do(s) responsável(eis)?

28. Possui um ou mais responsáveis pelas redes sociais da instituição?

29. Se sim, qual o cargo e formação do(s) responsável(eis)?

30. O museu realiza projetos para captação de recursos voltados para a preservação dos acervos digitais?

() Sim () Não

31. Cite algum dos projetos realizados ou em andamento para os acervos digitais:

32. O museu prevê em seu planejamento recursos financeiros para a gestão dos acervos digitais?

() Sim () Não

Caso queira fazer comentários Adicionais sobre os acervos digitais do museu ou sobre esta pesquisa, utilize o espaço abaixo.

Presença do museu na Web

33. O museu está cadastrado na plataforma Museus BR do IBRAM (<http://museus.cultura.gov.br/>)?

() Sim () Não

34. O museu possui Website próprio?

() Sim () Não

35. O museu utiliza website de terceiros (instituição do qual faz parte, instituição parceira etc.)?

() Sim () Não

36. O museu possui perfil em redes sociais, plataformas de vídeo ou áudio? Quais?

() Facebook

() Instagram

() Youtube

() Twitter

() Tik Tok

() LinkedIn

() Não possui

Outros – Especifique: _____.

37. Quais os meios o museu utiliza para divulgar a programação de suas atividades na internet?

() Site próprio

() Site de terceiros

() Facebook

() Instagram

() Youtube

() Twitter

() Tik Tok

() LinkedIn

() Não

() utiliza outros – Especifique: _____.

38. O museu possui coleções on-line (acesso público na Web)?

Sim Não.

39. Se sim, quais os meios que o museu utiliza para disponibilizar seu acervo digital na Web?

Site próprio

Site de terceiros

Redes sociais

Plataformas de áudio e vídeo

Repositórios On-line (softwares para coleções on-line)

Não utiliza

Outros – Especifique: _____.

40. Por que esses recursos foram escolhidos?

_____.

41. O museu tem interesse em disponibilizar ou expandir o seu acervo na internet?

Sim Não.

42. O museu realiza eventos ao vivo na Web?

Sim Não

43. Se sim, quais?

Palestras

Cursos

Entrevistas

Eventos educativos ou científicos (webinares, seminários, congressos, etc.)

Não realiza

Outros – especifique: _____.

44. O museu coleta estatísticas de acesso do seu website?

Sim Não.

45. O museu coleta estatísticas associadas às redes sociais e outras plataformas on-line?

Sim Não.

46. O museu realiza pesquisas e estudos de público on-line (por exemplo: questionários, avaliação após evento etc.)?

() Sim () Não

47. Se sim, a nossa pesquisa poderia ter acesso a estes dados?

() Sim () Não

48. O Museu começou a disponibilizar ou expandir o seu acervo na internet por causa da Pandemia do Coronavírus (COVID-19)?

() Sim () Não

49. Quais foram as Dificuldades e desafios que o museu enfrenta ou enfrentou para disponibilizar seus acervos na Web?

50. Gostaria de acrescentar alguma informação (tecnologia, processos, recursos etc.) sobre a disponibilização de acervo na Web?

Dados do Responsável pelo preenchimento:

51. Nome: _____

52. Formação: _____

53. Cargo que ocupa no Museu: _____

APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

Título do estudo: OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM E A SUA PRESENÇA NA WEB: Relações entre tecnologias digitais, patrimônio e museus

Pesquisador responsável: Mestrando Isac Daniel Santana. **Orientadora:** Ana Cecília Rocha Veiga.

Instituição/Departamento: Universidade Federal de Minas Gerais/Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) **E-mail:** isacdanielsantana@gmail.com **Telefone:** (34) 99207-7467

Prezado Museu:

Você está sendo convidado a responder às perguntas deste questionário de forma totalmente **voluntária**.

Antes de concordar em participar desta pesquisa e responder este questionário, é muito importante que você compreenda as informações e instruções contidas neste documento.

Os pesquisadores deverão responder qualquer dúvida antes que você se decida participar.

Você tem o direito de desistir de participar da pesquisa a qualquer momento, sem haver nenhuma implicação.

Objetivo do estudo: compreender como os Museus da Imagem e do Som (MISes) estão implementando a sua presença na internet e elencar as ferramentas e estratégias que estão sendo utilizadas para esse fim

Procedimentos: Sua participação nesta pesquisa consistirá apenas no preenchimento deste questionário eletrônico via internet, respondendo às perguntas formuladas.

Benefícios: Produzir um material que possa ajudar os Museus da imagem e do Som a buscarem alternativas e soluções para difundir seus acervos na internet, a partir de experiências e práticas compartilhadas pela própria comunidade dos MISes. Fornecer elementos para novas pesquisas a serem desenvolvidas sobre essa temática.

Riscos: O preenchimento deste questionário, apesar de não ser longo e de ser em sua maioria questões fechadas, pode expor alguns participantes ao cansaço. Se isto ocorrer você poderá interromper o preenchimento e retomá-lo após alguns minutos.

Sigilo: As informações fornecidas por você terão sua privacidade garantida pelos pesquisadores responsáveis. Os dados dos museus serão divulgados em sua maioria de forma anônima e não individualizada, por meio de gráficos, estatísticas etc. Serão divulgadas, ainda, informações públicas acerca dos museus ou informações que possam ser conferidas por qualquer pessoa na própria instituição. Dados sensíveis obtidos via pesquisa (por exemplo: nome de profissionais da instituição) só serão divulgados mediante autorização por escrito."

Ciente e de acordo com o que foi anteriormente exposto, eu (NOME) _____, estou de acordo em participar desta pesquisa, assinando este consentimento em duas vias, ficando com a posse de uma delas.

Belo Horizonte, ____ de _____ de ____.

Assinatura do sujeito de pesquisa

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito de pesquisa ou representante legal para a participação neste estudo.

Pesquisador Isac Daniel Santana (UFMG)
Telefone: (34) 99207-7967